







SPIELE DER VÖLKER

EINDRÜCKE UND STUDIEN
AUF EINER WELTFAHRT
NACH AFRIKA UND OSTASIEN

VON

CARL HAGEMANN

ERSTES BIS DRITTES TAUSEND

SCHUSTER & LOEFFLER IN BERLIN
1919

INHALT

VORWORT

In den ersten Augusttagen des Jahres 1913 fuhr ich von Hamburg ab und war Ende Juni 1914 wieder zu Hause. Vier Wochen vor Ausbruch des Weltkriegs. Ich kam im September, zum Frühjahr also, nach Kapstadt, im Oktober, noch vor der großen Hitze, nach Deutsch-Ostafrika, im November, kurz vor Saisonbeginn, an den Nil — ich war im Dezember und Januar, der allerbesten Reisezeit, in Ceylon, Indien und Birma, den Februar hindurch auf Java, wo der Regen noch nicht eingesetzt hatte, erreichte Japan Ende März zur Kirschblüte, Korea und China im Frühsommer. Von hier aus brachte mich dann die große Eisenbahn durch ein grünes, sonniges und noch ganz friedliches Sibirien nach Europa zurück.

Ich machte die Reise zu meinem Vergnügen und zu meiner Belehrung: um nach schon recht langer Fron im öffentlichen Kunstleben wieder ein wenig aufzufüllen — um als Mensch und Künstler einmal ganz ungeschmälert und aus dem vollen zu genießen und dessen ganz bewußt zu werden — um Neues, Fremdes, Seltsames zu erleben — um zu erfahren, was die Menschheit dieser Erde im Innersten zusammenhält und was die einzelnen Völker voneinander trennt — um auf eine Zeitlang von Europa loszukommen und unterzutauchen in die sonnige Farbigkeit anderer Wirklichkeiten.

Ich ging also nicht auf Reisen, um Bücher zu schreiben, sondern weil ich auf Reisen ging und Eindrücke hatte, schrieb ich Bücher. Das heißt, ich führte ein Tagebuch, aus dem das eine oder andere sich immerhin zur Veröffentlichung eignen dürfte.

Die folgenden Blätter handeln von allerlei Ausdruckskünsten des menschlichen Körpers: von Spielen der Völker — von der Art, wie sie sich in ihren Mußestunden unterhalten oder unterhalten lassen, wie sie singen und tanzen oder sonstwie des Lebens froh werden, wie sie feiern. Und beschreiben, was ich in den Ländern, zu denen mein Weg führte, hörte und sah: Großes, Schönes und auch Fragwürdiges

— Erbauliches und Lustiges — Urwüchsigkeiten und Raffinements — Keime, Blüten und Reste. Ich gebe Impressionen, berichte in erster Linie über Erlebnisse, die mir Tag und Gelegenheit zutrugen, wenn ich mich auch bemühte, von all dem Zufälligen stets das Beste und Echteste zu erhaschen, um auf diese Weise jedesmal die typischen Ausdrucksformen des Spieltriebes kennenzulernen.

Was hier folgt, ist also kein systematisches Buch. Mit Wissenschaftlichkeit hat es gar nichts zu tun. Es ist weder gründlich, noch vollständig. Andere werden in den einzelnen Ländern andere Dinge gesehen haben, die sie dann natürlich hier nicht finden. Das Thema selbst hat die Weltfahrer ja stets besonders interessiert. Doch wurde es bisher immer nur recht unzulänglich bedacht. Weil die nötigen Fachkenntnisse fehlten. Zum ersten Male schreibt hier jemand über diese Dinge, der sich zu Hause beruflich damit beschäftigen muß. Beruflich und aus Liebe zur Sache, was nicht immer dasselbe, für diesen Fall aber besonders wichtig ist. Mit dem strebenden Bemühen, die einzelnen Erscheinungen jedesmal aus der Eigenart, aus den ethnographischen, rassepsychologischen und allgemein kulturellen Verhältnissen des betreffenden Landes und Volkes heraus zu begreifen und wenigstens bei den wichtigeren Problemen nach Möglichkeit im geschichtlichen Zusammenhang darzustellen.

Meine Befürchtungen, daß es mir, namentlich in Japan und China, an Informationen mangeln könnte — die einschlägige Literatur ist durchaus ungenügend und oft dazu noch schwer zugänglich und hat für die künstlerischen Erlebnisse selbst gar keine Bedeutung — daß ich draußen die nötigen Dolmetscher vermissen würde, die nicht nur mechanische Übersetzungen zu liefern, sondern mit Interesse auf alle meine Fragen einzugehen verstünden: diese Befürchtungen sind glücklicherweise nicht eingetroffen. Im Gegenteil. Die Landsleute in Afrika und Ostasien, denen ich empfohlen war, haben mich ausgezeichnet bedient und gegebenenfalls an die richtigen Instanzen verwiesen. In Japan und China meist an einheimische Gelehrte und Kunstfreunde, die in Deutschland studiert oder doch von deutscher Wissenschaft maßgebende Anregungen für ihr berufliches Leben erhalten hatten und sich nun ein Vergnügen daraus machten, mir

zu helfen und damit einen Teil ihrer Dankbarkeit abzutragen — die wohl auch klug und patriotisch genug waren, mir schon im Interesse ihres Landes jedesmal die richtigen Unterlagen zu verschaffen und über alles Wissenswerte Aufschluß zu geben, da ihnen ja nur daran gelegen sein konnte, daß die bisher in Europa noch wenig beachteten ästhetischen Probleme und die damit verknüpften Sitten, Gebräuche und gesellschaftlichen Normen ihres Volkes angemessen dargestellt werden. Für Japan, und vor allem für Tokyo danke ich Fritz Rumpf, für China, und vor allem für Peking Wolf und Anita von Dewall sachkundigste Führung und stets erfolgreiche Hilfe in allen Nöten des Genießens und Forschens.

In Indien liegen die Dinge allerdings ungünstiger. Hier ist das deutsche Element nicht so stark vertreten, das Verhältnis der Hindus und Mohammedaner zu Deutschland jedenfalls nicht von der idealen Tragweite wie zum Beispiel in Japan. Und da die Engländer bekanntlich nur wenig Interesse für die künstlerischen Ausstrahlungen der ihnen politisch und wirtschaftlich tributpflichtigen Länder und Völker haben, erfährt man von ihnen so gut wie gar nichts und muß sich schon an die einheimischen, keineswegs immer Vertrauen erweckenden Führer und Kutscher oder an seinen Reiseboy halten. Dazu kommt dann noch die weitere Schwierigkeit, daß die Gelegenheit zu allerlei Vorführungen jedesmal erst aufgestöbert werden muß. Denn was die Hotelmanager bereit halten, sind meist ganz minderwertige, für schnell durchreisende Europäer hergerichtete Darbietungen. Regelmäßige Aufführungen dieser Art in besonderen Gebäuden gibt es, außer in einigen Hauptstädten, im allgemeinen nicht. Man muß sich die Truppen schon ins Hotel oder in irgendein Privathaus bestellen oder die Gelegenheit abwarten, wo man das Gewünschte bei Volks- oder Palastfesten zu sehen bekommt. Glücklicherweise hatte ich einen tüchtigen indischen Diener, dessen Spürsinn mir einige sehr gute Eindrücke vermittelte.

Alles in allem hat das Buch keinen einheitlichen Stilcharakter, konnte und sollte ihn nicht haben. Sein Wesen ist Buntheit, Vielseitigkeit, auch in der Form. Da es alle nur möglichen Brechungen des Spieltriebes von ganz verschiedenen und verschiedenartigen Völkern

einzufangen galt, richtet sich die Darstellung ganz von selbst jedesmal nach dem Gegenstand, nach der Art des einzelnen Vorwurfs. Die flüchtigen Spielereien eines indischen Gauklers mußten anders gebracht werden als die tiefen künstlerischen Eindrücke der japanischen Schaubühne. Die Frage ist nur, ob die einzelnen Erlebnisse echt und stark genug waren und die ihrem Wesen entsprechende Form gefunden haben, um die nötige innere Einheit des Ganzen zu gewährleisten. Denn darauf allein kommt es schließlich an.

Mannheim, im März 1919



AFRIKA



NEGERTÄNZE IN DEUTSCH-OSTAFRIKA

Der Bantuneger Ostafrikas kennt keine ästhetischen Werte in unserm Sinne. Das Schöne läßt ihn gleichgültig, in der Natur und in der Kunst — in dem, was von sich aus geworden ist, und in dem, was der Mensch in unbezwingbarem Drang nach ästhetischen Genüssen für seine besonderen Zwecke ausgebildet hat. Stumpfsinnig schlendert er durch die Welt der Erscheinungen: durch ihre Pracht und Größe, Vielheit und Mannigfaltigkeit, durch das unendliche Spiel ihrer Formen und Farben, durch alle die Ausströmungen jener begnadeten Gesetzmäßigkeit, die uns das Leben erst lebenswert macht. Der Neger hat überhaupt nicht das Bedürfnis, in ein irgendwie höheres Verhältnis zu den Dingen außer sich zu treten, die Ausdruckswerte seiner Umgebung einzufangen und seelisch reflektieren zu lassen. Die Natur liefert ihm sein Essen und seine Frauen. Das allein ist ihm Lust genug. Daher seine maßlose Grausamkeit. Weil ihn rein gar nichts auf dieser Welt packt und rührt, weil er nichts heilig hält und nichts anderes kennt als sein eigenes wichtiges Selbst und dessen nächstliegende Bedingungen. Daher auch seine Indolenz: diese nie zu erschütternde Gleichgültigkeit all dem Wollen, Wünschen und Hoffen gegenüber, das um ihn herum keimt und aufgehen möchte — das so oft Hilfe braucht und Anteilnahme, Zuspruch und gütigen Rat.

So ist ihm alles, was wir Kunst nennen, Hekuba. Wohl hat auch der Neger Temperament und Leidenschaft. Auch eine gewisse Lust an der Darstellung seines Körpers im Spiel der Glieder und Muskeln, eine Freude am Schmuck, an Buntheit und Pracht. Doch fehlt ihm jeder Sinn für das schöne Maß und die Fähigkeit, sich auf ein Gefühls- und Anschauungsproblem für eine gewisse Dauer, mit Fleiß und Anspannung aller Kräfte, festzulegen, fehlt ihm die Einsicht in die tieferen psychologischen Zusammenhänge menschlicher Regungen und vor allem jede Art intuitiven Schauens und Ergründens, fehlt ihm überhaupt der Begriff der Leistung: der aus sich gewordenen, letzten Endes zwecklosen künstlerischen Tat. Der Neger ist ganz und gar

ungenial. Ein bedauernswertes Stiefkind des Höchsten. Er hat sich bei der Verteilung der Welt und ihrer Güter so spät aufgemacht, daß die Kunst schon vergeben war. Manche Neger sind gewiß schlau und gewitzigt und um Mittel und Wege zur Erlangung ihres Vorteils so leicht nicht verlegen. Auch kluge soll es geben. Ein Genie aber hat man noch nicht unter ihnen gefunden. Nach keiner Richtung hin. Vor allem nach der künstlerischen nicht. Der Neger hat nie eine Kunst gehabt und wird nie eine haben. Er besitzt keine Phantasie, wenigstens keine produktive, und kennt keine Ideale: keine Betätigung an sich, ohne deutliche Beziehungen zu den Ansprüchen des Tages, kein Aufgehen des innern Menschen in beglückende Selbstlosigkeit. Ihm mangelt der Sinn für das Verhältnismäßige und für die Zurückführung der einzelnen Erscheinungsform auf ihren einfachsten und schlagendsten Ausdruck. Bei ihm ist alles wild, unbändig: un- und urmäßig.

Was den Neger treibt, ist eine ausgesprochene Lust am Spiel: am kind'schen Spiel. Er tanzt. Und tanzt gern. Solange Kräfte und Nächte reichen. Hier ist er ungebunden, frei. Die möglichst unablässige Bewegung des Körpers in allen seinen Gliedern vermittelt ihm die nötigen Lustgefühle. Das ist alles. Er hat die erste Stufe zur Anschauungskunst noch nicht überschritten. Der Neger weiß im Grunde nichts von Schaustellungen zur Lust anderer, sondern nur von Körperbetätigungen zur eigenen Lust. Die um den Tanzkreis Gescharten sehen ausschließlich zu, wie sich die anderen aufregen — das erotische Moment ist fast all dieser Übungen letzter Sinn — oder wie sie sonst in einfacher Weise ihre Unterhaltung finden. Auch bei den wildesten Kriegstänzen stehen die Zuschauer dumpf und stumpf dabei. Irgendeine Handlung, wenn auch noch so einfacher Art, vor anderen und für diese anderen, wenn auch in noch so primitiver Weise, abzuspielen: etwas derartiges kennen sie nicht. Genrehafte Tanzstücke ist das Höchste, was sie fertiggebracht haben. Die Neger sind ein Volk ohne Theater.

Der Negertanz ist vor allem Ausdruck und erst in zweiter Linie Unterhaltung: Spiel, Zeitvertreib, Festakt. Und zwar nicht künstlerischer Ausdruck, sondern Ausdruck überschüssiger Lebens- und Körperkräfte. Der Neger gehört auf dieser Welt bekanntlich zu den ganz Faulen. Die Pflanzer wissen in den Kolonien ein Lied davon zu singen. Und selbst jeder Durchreisende kann sich leicht davon überzeugen. Nie sah ich Menschen mit einer so ausgeprägten Wollust irgendwo herumliegen, wie feiernde Neger. Wenn sie ihre Kontrollkarte von dreißig Tagen abgearbeitet haben, müssen sie mindestens eine Woche lang ausruhen. Anders tun sie es nicht. So findet man in den Negerdörfern bei hellichtem Tage starke, ausgewachsene Männer in gottgewolltem Stumpfsinn zu Dutzenden auf ihren Matten hocken.

Der Neger wird jeder irgendwie geregelten Beschäftigung leicht überdrüssig. Nur der des Tanzens nicht. Wenn die Dorfpolizei nicht um zwölf Uhr Schluß machen ließe, würde er damit bis zum frühen Morgen fortfahren. Mit einer Kraft- und Nervenvergeudung, die ins Fessellose geht. Neger, deren ganzes Sinnen bei der Arbeit, auf einem Neubau etwa, darauf gerichtet ist, einen Stein weniger aufzuladen oder den Wassereimer nur dreiviertel voll zu nehmen, tanzen zehn Stunden und mehr ununterbrochen. Auf dem großen Volksfest am Geburtstag unserer Kaiserin, dem ich meine wesentlichsten Eindrücke verdanke — ich sah hier dreiundzwanzig verschiedene Tänze und Tanzspiele von sechzehn verschiedenen Stämmen — war ein besonders charakteristisch herausgeputzter und deshalb leicht kenntlicher Mann, der bereits um vier Uhr nachmittags seine Sprünge gemacht hatte, in der Nacht um halb zwölf Uhr immer noch an der Arbeit. Schließlich fiel er aber doch um und blieb bewußtlos liegen, ohne daß die anderen im geringsten Notiz davon nahmen. Allerdings für wenige Minuten nur. Dann sprang er wieder auf und von neuem in den Kreis der anderen hinein. So wild wie zuvor. Als ob er frisch aufgefüllt hätte. Und bei einer Hochzeitsfeier der Suaheli in Tanga, der ich durch einen glücklichen Zufall in der Hütte des Brautvaters beiwohnen konnte — allerdings erst, nachdem ich einen meiner silbernen Manschettenknöpfe dem

rechten Nasenflügel der jungen Frau gestiftet hatte — wurden zwei Mädchen kurz nacheinander ohnmächtig. Ihre Augen quollen aus dem Kopfe, der ganze Körper verfiel in ein konvulsivisches Zucken, und die Arme hingen schlaff an den Schultern. Wenn der Brautvater sie nicht aufgefangen hätte, wären sie im nächsten Augenblick umgestürzt. So legte er sie wie ein Stück Holz in eine Ecke. Alles ohne die geringste Aufregung. Der Tanz ging ruhig weiter. Die Umstehenden hatten kaum darauf geachtet. Auch hier dauerte es nicht lange, und die eben noch Ohnmächtigen waren wieder mit in der ersten Reihe dabei.

Der Hauptzweck der Negertänze geht offenbar auf das Erzielen des Tanzrausches als intensivstes aller mephistophelischen Stimulantien hinaus: auf das Eingehen in mehr oder weniger nachhaltige romantisch-erotische Dämmerzustände als wirksamstes und verläßlichstes Mittel zur Befreiung von den Miseren des Lebens. Der Tanzrausch ist, wenigstens in der Art und Intensität, wie ihn der Neger betreibt, die stärkste unter all den dämonischen Künsten, die der Mensch von sich aus freiwillig zu erzielen vermag, und übertrifft nach dem, was man hier in Afrika sehen kann, bei weitem den Alkoholrausch und die anderen Tröster der Menschheit. Jede Rasse hat ein eigenes Bedürfnis nach Glück und sucht es in ihrer Weise zu befriedigen: ihren Anlagen, Begabungen und Instinkten gemäß. Der Neger findet seine höchste und letzte Befriedigung im Tanz. Weil er ihm die größte Lust gewährt: schrankenloseste Befreiung von allen Fesseln. Das Unzulängliche fällt hier von ihm ab, das Unbegreifliche wird Ereignis. Beim Tanzen, und nur beim Tanzen, ist der Neger wahrhaft glücklich.

Eins allerdings hat der Neger, was ihm doch wohl als künstlerische Teilbegabung angerechnet werden muß: ein starkes rhythmisches Gefühl. Hier könnte manches europäische Orchester und vor allem mancher deutsche Chorverein von ihm lernen. Nicht nur, daß sie ihre Ngomas — wie die Negertrommeln heißen, die dann auch den Tänzen selbst den Sammelnamen gegeben haben — außerordentlich rhythmisch schlagen, in einer gleichbleibend zupackenden, unerhört präzisen Art, die geradezu aufregend wirkt und für Europäer-

nerven nicht lange zu ertragen ist, die Leute tanzen auch alle rhythmisch durchaus korrekt und bis zum letzten Atemzuge mit höchst vitaler Kraft und Hingabe. Dabei sind die rhythmischen Verhältnisse oft sehr verwickelt. Der Tanz liegt nicht immer nur über einer einzigen Taktart, sondern ist manchmal so zusammengesetzt, daß Schritte aus verschiedenen Taktarten miteinander abwechseln. Dazu werden dann noch ganze Takte und vor allem auch Teile von Takten durch Pausen ausgefüllt, was die Sache noch mehr kompliziert, so daß man in den meisten Fällen auch bei angestrengtester Aufmerksamkeit den kombinierten Tanz-Rhythmus der einzelnen Ngoma nicht genau festzustellen vermag, um so weniger, als bei einem solchen Volkstreiben, wie es in Daressalam mit besonderer Bravour viele Stunden lang andauerte, stets fünfzehn bis zwanzig Ngoma-Orchester gleichzeitig ertönten. Von dem Lärm kann man sich keinen Begriff machen, auch von dem Nervenverbrauch nicht, der notwendig war, um in diesem Trubel und bei dieser Hitze noch Material für ästhetische Untersuchungen zu sammeln.

Der Organismus der Negertänze wird dann bei einzelnen Ngomas dadurch noch besonders verwickelt, daß Musikanten oder Musikantengruppen im selben Orchester manchmal in verschiedenem Takt schlagen. So konnte ich einmal deutlich heraushören, wie drei verschiedene Tanzrhythmen übereinanderlagen. Der eine bearbeitete mit zwei Holzschlägeln ein grellklingendes Blech in einem höchst aufregenden, wahnsinnig rasch genommenen Zweivierteltakt, ein anderer die große, an einem Mangobaum befestigte Haupt-Ngoma im Dreivierteltakt, und zwar in der Wiener Art mit den kürzer betonten beiden letzten Vierteln, während man auf zwei kleineren Ngomas zum Überfluß noch den genauen Tanzrhythmus markierte und damit die Ausführenden in ihren sehr komplizierten Tanzschritten unterstützte. Daß diese Art von Musizieren den meisten europäischen Ohren wie ein Chaos anmutet, ist nicht zu verwundern. Doch werden die einzelnen Rhythmen immerhin so tadellos ausgeführt, daß sich ein gut durchgebildetes musikalisches Gefühl mit der Zeit doch in diese Art des Über-Rhythmisierens hineinlebt und dabei gewisse Reize verspürt.

Bei den Negern tanzen die Männer und Frauen zumeist getrennt. Selten nur schließen sie sich zu gemeinsamer Übung zusammen. Dem Neger liegt so etwas im allgemeinen nicht. Er wirbt um keine Frau, bemüht sich nicht einmal sonderlich darum. Das Weib, das er haben will, kauft er. Ohne jede Gefühlsverschwendung. So bleibt er auch beim Tanzen lieber unter sich und läßt die Frauen ebenfalls allein.

Übrigens pflegt der Neger bei seinen Ngomas durchweg zu singen. Nicht sonderlich laut und in näselnder Tonfärbung, so daß die Stimmen im Lärm der Trommeln so ziemlich untergehen. Reine Instrumentalmusik kennen die Neger im allgemeinen ebensowenig wie Gesang ohne Instrumentalbegleitung. Nur ein einziges Mal, bei einer Kriegs-Ngoma der Leute aus Szongea, tanzte man zu einem reinen Chorliede. Allerdings hatte der Vortänzer Schellen an den Füßen, auch klatschten die umstehenden Frauen den Takt mit den Händen, was sonst nicht oft vorkommt. Meist stehen die Zuschauer, wie gesagt, recht indolent dabei.

Die Texte der Ngomagesänge haben vielfach ihren festen Wortlaut und gehen auf jahrhundertelangen Brauch zurück. Sie sind inhaltlich von großer Naivität und formal ungemein einfach, lassen also verhältnismäßig wenig dichterische Begabung erkennen. Oft wird aber auch für den einzelnen Zweck improvisiert, wobei es manche Vortänzer zu einer großen Fertigkeit bringen sollen, was ihnen dann jedesmal eine gewisse Popularität einträgt. Insofern haben manche dieser Negertänze etwas von der alten europäischen Stegreifkomödie.

Als wir zu den Wangoni-Leuten herantraten, die sich gerade zu ihrer Jgamba-Ngoma anschickten, machte der Anführer sofort ein Spottlied auf uns, dessen Refrain die anderen dann mit besonderm Vergnügen nachsangen. Sie sollen sich darüber aufgehalten haben, daß wir von ihren Tänzen ja doch nichts verstünden. Und das ist zweifellos richtig. In das letzte Wesen seiner festlichen Amüsements können wir ebensowenig eindringen, wie wir des Negers letzte Menschlichkeiten erschöpfend zu ergründen wissen.

Auch die nebenan tanzenden Wasseramos dichteten uns an. Aber weniger boshaft. Sie ließen ihre Sokore-Ngoma von einem eigenartigen Instrument in Form eines gerippten und gespaltenen Bambus-

stückes begleiten, das mit einem Stäbchen gekratzt wurde und einen Höllenlärm machte. Da sie unser Interesse merkten, machten sie eine Tanzpause und reichten uns das Ding her. Als sie dann wieder anfingen, besangen sie diese erschütternde Tatsache und gaben ihrer Freude Ausdruck, daß uns ihr eigenartiges, von keinem andern Stamm benutztes Reibholz so gut gefallen hätte.

Sehr lustig war übrigens das Improvisationsthema, das die bei den Europäern dienenden Suaheli-Boys ihrer Ngoma zugrunde gelegt hatten. Sie versicherten unermüdlich, daß sie „von den Herren wieder Prügel bekämen, wenn sie einen neuen Aufstand machen würden" — eine Erkenntnis, die allerdings recht nahe liegt, den Sängern aber doch ein hinreichendes Bewußtsein der einschlägigen Verhältnisse bezeugt.

Unter den zur Begleitung der Negertänze verwendeten Instrumenten spielen also die Schlaginstrumente weitaus die Hauptrolle. Der Neger macht seine Trommeln aus Baumstämmen von verschiedenem Umfang, die er aushöhlt und an einer Seite mit Fell überzieht. Die ganz großen werden irgendwo aufgehängt und stehend mit festen Knüppeln geschlagen, die mittleren und kleinen entweder sitzend mit hochgezogenen Beinen unter die Kniekehlen geschoben oder kniend vor sich auf den Boden gestellt und beide Male mit den Händen bearbeitet. Man stimmt sie durch Erwärmen der Felle am Strohfeuer oder durch Bestreichen mit flackernden Feuerbränden, wodurch die in den einzelnen Orchestern verwendeten Ngomas — es sind mindestens zwei und selten mehr als sechs — verschiedene Tonhöhen erhalten. Dazu bläst vielfach ein einzelner noch ein oboenartiges Instrument mit talergroßem Mundstück, vom Klange eines Dudelsacks. Und zwar stundenlang, indem er von Zeit zu Zeit seine Backen fast bis zum Platzen voll Luft zieht, aus diesem Vorrat dann jedesmal eine ganze Weile das Blasrohr speist und gleichzeitig sehr kunstvoll durch die Nase atmet. Was er auf diese Weise von sich gibt, ist mit seinen merkwürdigen Intervallen und der Steine erweichenden Monotonie bei stets gleichbleibender Intensität des Tons für europäische Ohren meist noch weniger zu ertragen als das ohrenbetäubende Trommeln.

Neben diesen allgemein üblichen haben die einzelnen Stämme dann oft noch ihre besonderen Instrumente. Außer den Reibhölzern

der Wasseramos fielen mir bei einer Wadigo-Ngoma eine Art von Okarina, bei den Teufelstänzen der Manyemas ein richtiges Xylophon und bei den Wabungas mit kleinen Steinchen gefüllte Blechdosen auf, die die tanzenden Frauen zum Rhythmus zweier Ngomas an Stielen taktmäßig hin und her schwangen.

Da der Neger eine große Vorliebe für Schmuck, Putz und Tand hat, kann es nicht wundernehmen, daß er sich für seine Feste ganz besonders auffallend, meist ohne Sinn und Maß herrichtet und namentlich im Anzug überaus bunt und grell ausstaffiert, so daß viele seiner Tänze für uns etwas ungemein Komisches haben. Aber nur für uns. Denn er selbst meint das alles sehr ernst. Wirklicher Harlekinaden, das heißt absichtlich komisch angelegter Ngomas wüßte ich mich nicht zu erinnern.

Am reichsten schmücken sich natürlich die Frauen. Nicht nur, daß sie zum Fest in ihren schönsten und farbenfreudigsten Tüchern erscheinen, ihre komplizierten Frisuren mit besonderer Sorgfalt behandeln, die buntesten Pflöcke in die Ohrmuscheln und das blitzendste Knöpfchen in den rechten Nasenflügel treiben und sich allerlei Kreise auf Stirn und Backen malen, sie ziehen auch hellfarbige Höschen an, die nach Biedermeierart bis auf die Knöchel reichen und mit ihren langen Rüschen kokett unter dem Leibtuch hervorlugen, und behängen Hals und Hüften über und über mit Ketten von Glasperlen, Steinen, Muscheln oder was sonst einer Negerin Herz zu erfreuen vermag. Aber auch die Männer tun an solchen Tagen ein übriges. Gern eignen sie sich ganz wahllos irgendeinen alten europäischen Gegenstand an, um ihr tägliches Negerkleid damit zu heben. So arbeiteten die Matumbe-Leute mit nackten Oberkörpern, an denen eine Unmasse schwerer Glasketten auf und ab tanzten. Ihre ganze Kleidung bestand aus schreiend bunten Stoffetzen, die sie sich um die Hüften gewickelt hatten. Dazu trug der eine mitten auf dem Kopf einen langen europäischen Toilettenkamm im Wollhaar, der andere hatte einen schmutzigen grauen Filzhut, der dritte gar einen Gigerlstrohhut mit ganz schmalem Rand übergestülpt, ein vierter eine große schwarze Brille aufgesetzt und was dergleichen Lächerlichkeiten mehr waren.

Ein besonderer Verkleidungsaufwand wird natürlich bei den aus-

gesprochenen Phantasietänzen getrieben, mit denen sich unter anderen die Wasseramo-Leute belustigten. Schon den Tanzplatz hatten sie mit phantastisch zurechtgemachten Stockpuppen eingezäunt. Die Tänzer selbst boten dann mit ihrem monströsen Kopfputz, in dem sich Perlen, Hahnenfedern, allerlei grelle Lappen, zinnerne Löffel und dergleichen Zeug mehr zu einem wahren Bau auftürmten, mit dem flatternden, ebenfalls bunt bemalten Brustschurz und den dicken Wülsten voll rasselnder Steine an den Beinen einen geradezu grotesken Anblick.

Das Tollste aber leisteten die Manyema-Weiber in ihren beiden Teufelstänzen: der Kumba-Ngoma und der Kisonge-Ngoma. Jene tanzten die älteren und ganz ungewöhnlich dicken, diese die jüngeren, schlankeren und beweglicheren Frauen. Alle waren hier weiß angestrichen. Der Schwarze stellt sich den Teufel weiß vor. Wahrscheinlich im Gegensatz zu seiner eigenen Hautfarbe und nicht, wie manche glauben, weil ihm die weiße Rasse als besonders teuflisch erscheint. Natürlich sollte auch bei den Manyemas der Teufel durch Beelzebub ausgetrieben werden. Der Teufel ist ja nur gegen die ihm verfallenen Menschen frech. Vor seinesgleichen fürchtet er sich und kneift aus. Deshalb der herausfordernde Kopfbau unserer Manyema-Weiber: dieser Wust von bunten Federn auf alten, kiepenförmigen Strohhüten oder auf richtigen Kölner Karnevalsmützen. Manche hatten ganze Hähne auf dem Kopf und mächtige Federkragen um die Schultern. An den Hüften klapperten breite Muschelgürtel und an den Fußgelenken kastaniettenartige Rasseln. Dazu gab es die tollsten Sprünge und schlangenartig vom Kopf über die Brust nach unten verlaufende erotische Tanzbewegungen zu einem haarsträubenden Lärm besonders vieler, besonders großer Ngomas. Und das viele Stunden lang. Man konnte schon verstehen, daß der Teufel vor diesem Apparat entfesselter Scheußlichkeiten die nötige Angst bekam.

Da der Neger im allgemeinen keine andere Belustigung kennt als den Tanz, hat er sein ganzes Feiertagsleben gleichsam mit Tänzen durchsetzt und für die verschiedenen Zwecke und Gelegenheiten verschiedene Arten von Tänzen durchgebildet, die sich zwar

meist recht ähnlich zu sehen scheinen, bei näherer Betrachtung aber doch in der Anlage und Durchführung, vor allem im Tanzcharakter voneinander abweichen. Ich konnte im großen und ganzen drei Arten unterscheiden: die Kriegs- und Festtänze, wozu auch alle Huldigungstänze gehören — die Unterhaltungstänze, vom harmlosen Gedrehe bis zu ausgesprochen erotischen An- und Abregungstänzen — und die Gesellschaftsspiele in Tanzform.

Von Kriegstänzen sah ich auf unserm Volksfest keine sehr ausgeprägten Beispiele. Es lag ja auch nahe, für den friedlichen Charakter einer Huldigungsfeier die im heimatlichen Kral bei anderen Gelegenheiten so beliebte Gattung nicht in besonderm Maße heranzuziehen. Die Wangoni-Neger gaben zwar recht lebhafte militärische Exerzitien zum besten, deren Gesangstext sich mit dem letzten Aufstand beschäftigte. Doch schwangen die Leute statt ihrer Speere und Bogen nur Spazierstöcke und überließen es allein ihrem Vortänzer, mit dem gefährlichen Kiri, einer Art Wurfkeule, den Rhythmus zu markieren und dem Ganzen etwas Wildheit zu verleihen.

Auch die Freiheits-Ngoma der Makonde-Neger mit ihren sehr komplizierten Schritten und cakewalkartigen Körperbewegungen verlief nicht gerade aufregend. Glücklicherweise versicherten sie uns immerfort singend, daß sie früher Sklaven gewesen und jetzt freigelassen worden wären. Niemand hätte sonst in diesem korrekten Tanz einen Freiheitshymnus vermutet.

Da ging es bei der Msoma-Ngoma schon erregter zu, die die Wayaho-Leute zu Ehren ihres Dorfältesten, des sogenannten Jumben, ausführten. Dem Geschrei des aus Männern und Frauen in buntestem Durcheinander bestehenden Kreises und den aus der Hockestellung angesetzten wilden Sprüngen nach zu schließen, muß dieser Jumbe ein vortrefflicher Mann sein, was übrigens auch aus der unermüdlichen Gesangs-Improvisation zu seinen Gunsten hervorging.

Viel reichhaltiger und interessanter waren die eigentlichen Unterhaltungs- und vor allem die Gesellschaftstänze. Sehr hübsch wirkten am frühen Nachmittag einige verhältnismäßig dezent und ungemein exakt getanzte Frauen-Ngomas. Zanzibar-Mädchen hatten einen Kreis gebildet und jedesmal mit dem linken Arm der Nachbarin Schulter

umfaßt. Zu groß angelegten Körperbewegungen schwangen sie beim Hochschnellen des Rumpfes bunte Zebraschwänze in der Rechten. Sehr graziös, sehr rhythmisch und mit wohltuender, ein wenig verhaltener Ruhe. Eine andere Frauengruppe desselben Stammes war zu drei Reihen hintereinander angetreten und bewegte sich, auch wieder in gelassenem Schreiten, mit ganz leichten Bauchbewegungen unter dem Klang von tamburinartigen Ngomas vor- und rückwärts. Sie sangen dazu von ihrem Arzt, der sie gesund machen soll, wenn sie einmal krank werden, und den sie dann reichlich dafür belohnen wollen. Die schöne, gepflegte Ngoma machte mit ihren komplizierten, sehr kleinen Schritten in minutiösester Ausführung einen ungemein sympathischen Eindruck. Die Tänzerinnen waren so bei der Sache, daß sie fortgesetzt auf ihre Füße heruntersahen.

Längst nicht so harmlos wie bei den Zanzibar-Mädchen ging es bei den Waganda-Frauen zu. Sie tanzten reinste Erotik. Während ein junges Mädchen zwischen zwei Reihen von Frauen platt auf dem Rücken lag und mit unglaublicher Ausdauer ihre Schlangenbewegungen ausführte, schoben sich die anderen in nicht mißzuverstehender Weise aufeinander zu und wieder zurück. Da man aber bei aller Eindeutigkeit des Themas das rein Tanzmäßige stark betonte und einen durchaus exakten Rhythmus hielt, wirkte das Ganze nicht einmal so unanständig.

Allerdings war die gemischte Ngoma der Wadengerenkos um vieles dezenter. Hier tanzte jedesmal ein Solopaar eine richtige Werbetour. Der Mann immer hinter der Frau her, ohne sie zu berühren: bald um sie herum, vor ihr durch, dann ihr wieder nach. Sie mit der brennenden Zigarette im Mund und auf dem Rücken gekreuzten Händen, sehr gelassen, sehr skeptisch, mit versteinertem Gesicht — er mit einem koketten Stöckchen, erregter und fanatischer. Da sie kühl blieb, wechselte man fortwährend die Männer, ohne daß Spiel und Tanz unterbrochen wurden.

Diese Ngoma stellt immerhin schon den Übergang zu den eigentlichen Gesellschaftsspielen dar. Ebenso wie die Ngoma-Kilima der Suaheli, die das Besteigen eines Berges nachahmen will. Hier wird zunächst mit ganz langsamen Schritten reihenweise vorgerückt. Dann

hat man eine wegsamere Strecke zu passieren, auf der es schneller weitergeht, bis man wieder auf schwierigeres Gelände stößt und in ein langsames Tempo verfallen muß, und so fort in stetem Wechsel.

Ein richtiges Gesellschaftsspiel tanzten erst die Wadigos mit ihrer Tinge-Ngoma. In einem Halbkreis von klatschenden Leuten steht ein einzelner. Was soviel heißen soll, daß er in einem Hause wohnt. Nun tritt ein anderer von außen zu ihm heran. Was soviel heißen soll, daß der Besitzer des Hauses Besuch bekommt, den er aber nicht ohne weiteres hineinläßt. Der Wirt gibt ihm vielmehr nach dem Takt des Klatschens verschiedene Fußstellungen vor, die der Besucher sofort nachmachen muß. Nur wenn er hier eine Zeitlang einwandfrei zu bestehen weiß, darf er ins Haus treten und die Stelle des Wirts einnehmen, womit das Spiel dann von neuem beginnt.

Schließlich wurden sogar hin und wieder Geschichten getanzt. Auf der schon erwähnten Hochzeits-Ngoma in Tanga führte man die Pflichten der jungen Frau und das ganze Leben der Ehegatten tanzend vor. In stundenlangen Touren. Und Zanzibar-Frauen stellten in Daressalam eine besonders hübsche Geschichte dar. Eine Palme wächst auf dem steilen Abhang eines Hügels, an dessen Fuß sich ein See befindet. Da die Wurzel mit der Zeit zum See hinausgewachsen ist und der Baum umzustürzen droht, muß man sie wieder im Berg verankern. Der Tanz wird jetzt so ausgeführt, daß sich zwei Reihen von Frauen langsam mit wagerecht vorgehaltenen Stöcken aufeinander zu bewegen und bei der betreffenden Stelle ihres Gesangs die Stöcke, die also Baumwurzeln vorstellen sollen, nach der einen Seite zu eindrehen. Hier ist der Tanz zur Pantomime geworden und damit die Stufe erreicht, die im Laufe der Jahrhunderte in Indien zu einer vollendeten Kunstübung ausgebaut und weitergeführt wurde. Der Neger selbst sollte bis heute nicht darüber hinausgelangen.

ARABISCHES VARIÉTÉ

Für das Gesellschaftsleben und seine Ausstrahlungen ist Kairo in Ägypten, was Paris in Frankreich ist. Mit dem einen großen Unterschied allerdings, daß die Seinestadt bis heute, und sicher noch für lange, gewissen Kulturwünschen die letzte Erfüllung bedeutet und den Brennpunkt des ganzen Landes darstellt, während Kairo tatsächlich schon seit Jahren aufgehört hat, ein in sich geschlossener orientalischer Weltplatz von tiefgehenden Werten und starken volkstümlichen Reizen zu sein.

Ägyptens Hauptstadt ist eine große Enttäuschung. Der Fluch des Europäers lastet auf ihr. Nicht mehr hundert Jahre werden in dieses schöne Land gehen, und die alte Kalifenstadt hat gleichgültige europäische Manieren, hat mit der englischen Disziplin auch die englische Nüchternheit angenommen. Nicht lange nach der in Aussicht stehenden Eröffnung der vielumstrittenen Kap-Kairo-Bahn wird der eine Endpunkt dem andern gleichen, wird Kairo wie Kapstadt sein: ein schön gelegener internationaler Handelsplatz mehr, ein gut orientierter, korrekt verwalteter Kolonialbesitz. Volk und Volkstum sind hier unerbittlichem Untergang geweiht. Die Denkmäler kann man ja nicht ohne weiteres vernichten und will es auch nicht. Mit Vergnügungsreisenden lassen sich immer noch gute Geschäfte machen. Das bodenständige Leben aber wird man ausrotten, wie es unter der Fahne der sogenannten Zivilisation anderwärts schon ausgerottet ist. Wohin der Europäer auf seinen Geschäftszügen nur immer kommt, vernichtet er die Eigenart der Völker, Länder und Städte, ohne daß es ihm gelingt, etwas Neues und Originelles an ihre Stelle zu setzen. Nicht einmal das rein Europäische, dessen Wert, namentlich für fremde Erdteile, doch auch recht zweifelhaft ist. Er bringt immer nur das gerade für seine Zwecke praktisch Notwendige und erzeugt dadurch im ganzen etwas Rasseloses, Zwitterhaftes und Unausgesprochenes, das niemanden fesselt und begeistert — das leer ist, langweilig und nichtssagend.

Schon will die englische Aufsichtsbehörde in den ältesten Vier-

teln und Winkeln Kairos ganze Häuserblocks niederlegen lassen und dadurch freie Plätze schaffen, was der Anfang vom schnellen Ende wäre — vom Ende des bunten orientalischen Tageslebens, das heute noch in den engen, hohen Gassen dieser Stadtteile dahinflutet und dem Besucher, für den Augenblick wenigstens, eine Ahnung aufdämmern läßt, wie sich hier die Menschen und Völker früher einmal gegeben, wie sie im alten Orient in lässiger Geschäftigkeit ihr Dasein verbracht haben: unter diesem Himmel und dieser Sonne ein farbiger Abglanz. Denn der Tag ist des Orientalen, ist vor allem auch des Ägypters Tummelplatz. Nur am Tage lebt er, mit sich selbst und mit den anderen. Wenn die Sonne untergeht, verläuft sich die Menge. Und sie geht hierzulande frühzeitig unter.

Ein Nachtleben hat man in Kairo nie gekannt und kennt es auch heute nicht. Wenigstens in den heimischen Vierteln. Die neueren Stadtteile wurden natürlich mit europäischen Gast- und Vergnügungsstätten überschwemmt, schon der vielen Fremden wegen. Der Ägypter selbst geht aber immer noch verhältnismäßig selten aus. Früher tat er es gar nicht. Erst die Europäer haben es ihn gelehrt. Am Tage pflegt er herumzubummeln, hier zu schwatzen und dort zu handeln, und sich nicht allzuviel um sein Haus zu kümmern. Der Abend aber gehört der Familie, gehört der Frau.

So hat sich denn in Ägypten keinerlei Unterhaltungskunst herausgebildet, von Erbauungskunst gar nicht zu reden, die dem Orientalen ja überhaupt nicht liegt und durch die bequemen und verheißungsvollen Übungen der mohammedanischen Religion mehr als hinreichend ersetzt wird. Wenigstens hat man von öffentlichen Zerstreuungen nie viel gehalten. Wenn der Sinn einmal nach Unterhaltungen stand, inszenierte man sie zu Hause: im Hof, für seine Freunde und Verwandten, oder meist im Harem, für sich selbst im Kreise der Frauen. Hier im kühlen Lieblingsraum der Wohnung haben die Gaukler und Schlangenbändiger ihre verblüffende Kunst gezeigt und reife Männer von Helden und Sagen berichtet — hier in den verschwiegenen Gemächern der Lust und Liebe die jüngeren Frauen verträumte Lieder gesungen, in schwülen Nächten die älteren ihre Märchen erzählt.

Heute ist das nun alles an die Öffentlichkeit gezerrt und seinem natürlichen Nährboden entzogen worden. Wenn es diese Dinge überhaupt noch gibt. Ganz plötzlich wollte man ein öffentliches Abend- und Nachtleben betreiben, ohne über die nötigen Mittel zu verfügen und die langen Stunden nach Sonnenuntergang ausfüllen zu können. Man setzte sich mit seinem angeborenen Stumpfsinn in die Cafés, rauchte dort in satter Beschaulichkeit die monströse Wasserpfeife und nahm ein geistloses Brettspiel vor. Oder baute große viereckige Säle und ließ sich dort etwas vortanzen und vorsingen. In Variétés also, die zu Stätten ohnmächtigster Rasse- und Kulturlosigkeit werden mußten. Denn nicht nur, daß die Leute hier unfähig sind, die nötige Geschicklichkeit für allerlei öffentliche Darbietungen zu erlangen oder dem Überlieferten gar etwas Neues und Eigenes hinzuzufügen, sie haben auch das bißchen, was sie an Unterhaltungskunst besaßen, vollständig verkümmern oder verrohen lassen. Ohne jeden Drang zu zivilisatorischer oder gar kultureller Betätigung, hat der Ägypter längst aufgehört, am Fortschritt der Menschheit irgendwie und irgendwo mitzuarbeiten. Als Materialist sondergleichen fühlt er sich auf allen Gebieten künstlerischer, überhaupt geistiger Tätigkeit ganz und gar wunschlos. Er will nichts, weil er nichts entbehrt. Ein so furchtbarer Absturz von früher zu heute ist in der Weltgeschichte kaum sonst zu beobachten.

Zwar sprechen die sogenannten Gebildeten immer noch mit einem gewissen Stolz von ihrem arabischen Theater. Was sie so nennen, ist aber weder arabisch noch Theater. Allerdings gibt es einige reisende Truppen. Da die Ägypter selbst aber keinerlei dramatische Literatur besitzen, lassen sie europäische, vor allem französische Stücke in arabischer Sprache aufführen. Und zwar meist von Syriern. Bei der Strenggläubigkeit des Mohammedaners darf sich kein Ägypter und vor allem keine Ägypterin öffentlich zeigen. Und was unten im Parterre herumsitzt, sind erst recht keine reinen Araber, die doch einmal als Herrenvolk eine weltgeschichtliche Rolle gespielt haben, sondern Armenier, Griechen, Levantiner, sogenannte Spaniolen und Juden: alle mehr oder weniger rein, in einer mehr oder weniger geglückten Mischung, nicht zuletzt auch mit altägyptischem und ara-

bischem Blut. Man kann also ermessen, wie sich die schlechten Eigenschaften dieser, ohnehin nicht sonderlich begnadeten Völker im Charakter des modernen Ägypters ein Stelldichein geben und was die geistige und vor allem die künstlerische Kultur von diesen edlen Gewächsen und letzten Ablegern einstiger orientalischer Herrlichkeit zu erwarten hat. Das moderne Ägypten ist deshalb reif, eingeschluckt zu werden, wozu sich die Engländer ja schon seit längerm in der ihnen eigenen Bedächtigkeit und Zielsicherheit anschicken.

Wenn sich der Ägypter in Kairo amüsieren will, geht er also in eins der arabischen Variétés. Diese meist schmutzigen und auch sonst wenig anheimelnden Lokale sind aber ebenfalls weder arabisch noch Variétés. Das Singen und Tanzen wird von syrischen Jüdinnen besorgt. Weiter gibt es hier nichts. Der Ägypter hat gar keinen Sinn für Abwechslung. Im Gegenteil. Nichts fesselt ihn mehr, als wenn die Favoritin dort oben sein Lieblingslied drei- oder gar fünfmal wiederholt. Er wird sie jedesmal nur immer stärker beklatschen. Auch findet er gar nichts dabei, wenn eine und dieselbe Sängerin sich gleich stundenlang ohne Unterbrechung produziert. Und doch verstehen die meisten Zuhörer gar nicht einmal, was gesungen wird. Die Lieder sind größtenteils in Schriftarabisch abgefaßt, dem klassischen Dialekt aus dem sechsten Jahrhundert, der sich von der heutigen Umgangssprache etwa so unterscheidet, wie Provençalisch und Neufranzösisch. Das hindert den Ägypter aber nicht im mindesten, die Bravour des Vortrags und die Unerschöpflichkeit des Repertoires dadurch noch ganz besonders zu feiern, daß er zwölf Flaschen Bier auf die Bühne bringen und der Allverehrten vor die Füße stellen läßt. Und zwar entkorkt. Allerdings trinkt sie das Bier nicht aus und kredenzt es auch nicht den halbkreisförmig um sie herumsitzenden Musikern. Nachdem sie die Gabe mit huldvollem Lächeln quittiert hat, werden sämtliche Flaschen wieder zugekorkt, fortgetragen und hinten an der Bar verkauft. Die Hälfte des Erlöses bekommt die Sängerin, die andere Hälfte die Direktion. Es sind Gemütsmenschen,

diese Ägypter. Selbst den Ausdruck zärtlichster Ergriffenheit setzen sie über den Umweg abgestandener Bierflaschen in bare Münze um. Und niemand findet etwas dabei. Auch der Spender selbst nicht.

Was hier in Ägypten auch immer unternommen wird, steigert sich sofort zu schnöder Gewinnsucht und schrankenloser Ausschweifung. Die Liedertexte leisten an erotischen Hinweisen das Unmöglichste. Man ist gewiß auch in Europa dieserhalb nicht immer sehr zurückhaltend. Was aber in Kairo an Eindeutigkeiten geboten wird, läßt sogar die Vortragspraxis gewisser Pariser Cafékonzerte noch um einiges hinter sich. Erst die letzten Entschleierungen stellen den Ägypter zufrieden, und zwar restlos. Andere Bedürfnisse hat er nicht. Anzügliche Lieder und anzügliche Tänze genügen ihm vollständig, so daß in einem arabischen Variété der berüchtigte Bauchtanz mit dem zu einer Art Laute vorgetragenen Couplet in ununterbrochener Folge abwechseln. Nur daß der sogenannte Es-samma, der Lärmmacher, ab und zu dazwischenschreit. Er hat während der Vorträge für Ruhe zu sorgen, das Zeichen zum Beifall zu geben und nachher die Zwischenpausen auszufüllen, indem er billige Witze ins Publikum wirft oder auch mit dem einen oder andern Zuhörer Wechselreden zu führen sucht, die natürlich auch sehr bald wieder ins Obszöne einmünden.

Augenblicklich gilt die Tanhida als die erste Sängerin und Tänzerin in Kairo: eine ziemlich fette syrische Jüdin mit ganz hübschem Gesicht und sogar etwas Stimme. Sie pflegt ein geschmackloses orientalisches Kostüm von wenig Eigenart zu tragen und sich über und über mit Schmuck zu behängen. Daß den Europäern die viel mit Dritteltönen arbeitenden Kompositionen nicht sonderlich angenehm sind — daß uns die monotone Vortragsweise und die halblaute näselnde Art der Tongebung nicht gefallen und die Angewohnheit, gegen Schluß des Liedes die Stimme plötzlich zu heben, komisch anmutet, will ja nicht viel besagen. Was die in einen sehr bequemen Polsterstuhl hineingesetzte dicke Dame in fünfviertelstündigem Turnus zum besten gibt, hat aber mit Kunst gar nichts zu tun. Und dasselbe gilt für den Bauchtanz. Wie man ihn hier vorführt wenigstens. Was so unverhüllt und absichtlich seine Zwecke

bekundet, was also, ästhetisch gesprochen, so im rein Stofflichen befangen bleibt, muß jeden Anspruch auf Kunst verwirken, auch wenn man die der Aktion selbst zugrunde liegenden technischen Fertigkeiten und die Ausdauer und Verve einer primitiven Tanzlust anerkennen will. Die Ägypterin tanzt nicht nur ganz empfindungslos, sondern vor allem ohne jeden Charme und ohne Koketterie, ohne alle spielerischen Beigaben und ohne die tausend schillernden Nuancen des Werbens und Geworbensein-Wollens, ohne Maß, Takt und spezifisch weibliches Anstandsgefühl. Sie tanzt schlechterdings gemein. Sie stilisiert weder ihre Gefühle — die sie, wie gesagt, nur vortäuscht und nicht einmal hat — noch ihre Ausdrucksbewegungen. Was sie gibt, ist eine einzige priapische Gebärde. Und das ist widerlich. Ich spreche nicht von irgendeinem moralischen Standpunkt aus. Die Moral ist eine Sache völlig für sich. Ob man so etwas wie den Bauchtanz überhaupt ausführen soll, steht hier nicht in Frage. Man tanzt ihn bei Millionenvölkern, was immerhin Veranlassung gibt, uns damit auseinanderzusetzen. Ich spreche lediglich vom Standpunkt des reifen Menschen aus, dem stofflich nichts fremd ist und sein darf — der aber in allen öffentlichen Vorführungen neben einer allgemeinen Menschenwürde in erster Linie ästhetische Werte sucht. Und von diesem Standpunkt aus erscheint der Bauchtanz der Ägypter als eine Folge obszöner Gesten und stellt sich damit außerhalb jeder Kunstübung.

Vor diesen Leistungen ganz und gar unverfrorener Menschlichkeiten sitzen nun die bis auf den dunkelroten Tarbusch europäisch gekleideten und europäisch angekränkelten Effendis mit ihren glatten Gesichtern und dem melancholischen Phlegma, also nicht einmal mit allzuviel innerer Teilnahme und überschüssiger Genußfähigkeit. Sitzen und schlagen den Abend tot. Zwang- und dranglos. Weil es Mode geworden ist und zum bürgerlichen Leben gehört. Daß sich aber auch das gewöhnliche Volk nicht anders unterhält, konnte ich in Assuan beobachten, wo es mir mit Hilfe unseres Hotelportiers gelang, ein Eingeborenentheater aufzustöbern. Es war mitten im Neger-

viertel des Ortes aufgeschlagen und machte den Eindruck eines ganz kleinen deutschen Landzirkus. Nur daß natürlich alles schmutziger und zerlumpter war und der innere Ausbau und die ganze Aufmachung jeden Komfort vermissen ließ. Die Zuschauer gruppierten sich mehr auf- als nebeneinander zu ebener Erde um die kleine Arena herum. Wir selbst durften, als einzige Europäer, in einer der drei ganz wahllos in den Raum hineingebauten, nur auf Hühnerleitern ersteigbaren Logen Platz nehmen, von denen die zweite Seine Exzellenz der Herr Mudir, der höchste Beamte des Bezirks mit seiner Begleitung, und die dritte zwei Damen des Fischmarkts (wie die verrufenen Viertel in Ägypten heißen) innehatten. Das Ganze war ein Gemisch von Zirkus, Variété und Theater. Aber jedesmal aus den minderwertigsten Elementen dieser drei Arten von Schaukunst, wodurch das Programm allerdings etwas bunter, aber keinesfalls kurzweiliger wurde als in Kairo. Die einzelnen Nummern hatten wiederum eine solche Ausdehnung, daß man, noch dazu bei den schlechten Leistungen, immer wieder die Geduld verlor.

Der Abend begann mit Seiltänzerproduktionen, die aber nicht von einem einzigen, sondern gleich von vier Leuten hintereinander ausgeführt wurden. Immer dieselbe Nummer in immer derselben miserablen Weise. Kaum dachte man, die Springerei wäre endlich vorüber, so kam ein neuer Champion aus der Garderobe, wenn man den hinter unserer Loge befindlichen, durch einen zerfetzten Leinwandlappen abgetrennten Raum so nennen will. Und in diesem Stil ging es weiter. Trapezkünstler, Clownszenen, Parterreakrobaten, rhythmische Reigenspiele und kleine Theaterstücke folgten in schier unabsehbarer Reihe aufeinander, bis man das Ganze auch jetzt wieder von dem berüchtigten Bauchtanz krönen ließ.

Was man hier darbot, war also ebenfalls keine bodenständige Rassekunst von irgendwelcher Bedeutung, sondern nach allerschlechtesten europäischen Mustern dem Geschmack dieser blöden Menge angepaßte niedrigste Schauunterhaltung. Ich wartete immer auf den orientalischen Gaukler oder auf einen der berühmten arabischen Taschenspieler. Aber nichts davon kam. Dafür waren die Possenreißer öde und langweilig und gefielen sich in den faulsten Witzen

und Situationen. Dennoch unterhielt sich das Volk ausgezeichnet Man wieherte vor Vergnügen, mitsamt Seiner Exzellenz dem Herrn Mudir. Nur die Damen des Fischmarktes langweilten sich, knabberten gedörrte Kerne und suchten Verbindung mit der Schauspielergarderobe, die bei der luftigen Bauart des Theaters nicht allzuschwer zu finden war.

Reizloseres als diesen Abend kann man nicht ausdenken. Ich möchte nur wissen, wo denn eigentlich alle die ägyptischen Berühmtheiten sind, von denen man zu Hause so Vieles und Schönes gelesen hat. Die Awâlim, die Sängerinnen alter Volkslieder — die Ghawâzi, die Haremstänzerinnen — die Rifâîji, die geheimnisvollen Schlangenbeschwörer, und vor allem die Geschichtenerzähler: der Antâri und der Abû Zêdi, die von den arabischen Nationalhelden Antâr und Abû Zêd so wundervolle Dinge zu berichten wußten, daß man Abend für Abend wiederkam, weil der Alte auf der Schwelle des Hofes oder des Kaffeehauses kein Ende finden konnte über alle die herrlichen Taten und Schicksale seiner Lieblinge — und vor allem die Zahîri, die von ez Zahir Beibars, einem Mameluckensultan aus dem dreizehnten Jahrhundert, wilde Mären kündeten, aus der Zeit, wo er die Mongolen in Syrien aufs Haupt schlug — die ihre Geschichten so lustig durch eigene komische Intermezzi zu würzen verstanden? Noch sollen einige da sein. Aber man sieht sie kaum. Die Leute verlangen nicht mehr nach ihnen. Sie wollen und können nicht mehr zuhören, wenigstens längst nicht mehr so wie früher, wo das ganze Café von Andächtigen gefüllt war und die letzten in weitem Halbkreis auf der Straße hocken mußten. Sie gehen lieber ins Kino, die heutigen Ägypter, und lassen sich ausrangierte Films mit europäischen, also zum Teil ganz unverständlichen Motiven herunterkurbeln. Auch Ägyptens Hauptstadt hat ein gutes Schock davon.

Vor allem soll es gar keine Märchenerzähler mehr geben, wie es in Ägypten keine Märchen mehr gibt. Zu hören nicht und nicht zu erleben. In dem Lande, das einmal eine Zeit kannte, wo der Fürst tausend Nächte hindurch der überströmenden Phantasie einer

gehetzten Sklavin zu lauschen und alles darüber zu vergessen vermochte, auch Mord und Mordlust, ist der Khedive heute der erste Geschäftsmann und fährt im Automobil seine Pflanzungen und Fabriken ab. Nicht er, sondern ein englischer Lord hat zu sagen, was in Ägypten geschehen soll. Scheherezadens Mund ist verstummt für immer. In Europa macht man eine Prunkausgabe ihrer Märchen nach der andern, stellt sie in hohe Bücherschränke und findet wohl auch Zeit, eines Winterabends auf eine Stunde hineinzuschauen in die unbegreifliche Fülle ihrer Visionen, in die weiche Buntheit dieser versonnenen und verklungenen Welt. Im Lande selbst weiß man nichts mehr davon, will man nichts mehr davon wissen. Man ist stumpf geworden, nüchtern und genügsam. Was der Fremde hier sieht, ist brüchig und schal, langweilig, öde und leer. Er fühlt sich betrogen um all das Seltsame und Geheimnisvolle, das man ihm vorgespiegelt hatte in den Legenden aus alten Tagen, in den phantastisch aufgeputzten Berichten der Forscher: um den Orient als geschlossenen Ausdruck einer zwar verklingenden, aber immer noch spürbaren Welt für sich, einer Menschheitsgemeinschaft von ganz eigentümlicher Prägung des innern und äußern Lebens — um den Orient mit seinen Verträumtheiten, in allen seinen Halbtönen, mit der sanften Feierlichkeit festlicher Sitten und dem dunklen Zauber schicksalvollverschwiegener Nächte, mit seiner Leidenschaft und nie rastenden Eifersucht, mit all der Tücke, mit Verrat und schneller Vergeltung.

Ob ich ihn überhaupt noch sehen werde, den alten Orient, oder doch ein Stück von ihm — ob er jemals war, gerade so war, wie er sich in unser Hirn und Herz eingehämmert hat — ob man nicht einem Phantom nachgejagt ist, das aus kunstvollen Überlieferungen seit frühester Jugend Gestalt geworden und dazu noch aus eigener beschwingter Phantasie immer wieder neue Nahrung zu ziehen wußte?



INDIEN



TEUFELSTÄNZE DER SINGHALESEN

Zu Anfang war der Rhythmus: die Ordnung im Zeitlichen. Die Gesetzmäßigkeit im Ablauf alles Geschehens machte dem Menschen dies Geschehen selbst überhaupt erst faßbar. Was sich im Weltenraum bewegt, unterliegt dem Zwange einer regelnden Kraft. Nicht zuletzt der Mensch selbst.

Im Museum zu Colombo steht unter Glas eine Bronzestatuette: Shiva als Nataraja, als Herr der Welt und des Tanzes. Um das Gottesgesicht als ruhenden Pol rotiert ein mit Flammen besetzter Ring so schnell, daß er wie erstarrt erscheint. Und mitten im Kreise tanzt der Gott: ruhig, gemessen und würdig, selbstverständlich und unwiderstehlich, mit beschwingter Lust und doch ohne jede Anstrengung. Der höchste Gott ist Herr des Rhythmus. Tanzend regiert er die Welt, die um ihn herum tanzt oder doch tanzen sollte. Mitreißen möchte er alles: zum Genuß in der Bewegung, zu lustvoller Arbeit, zu Freude und Freiheit. Der Herr der Welt bejaht sich und seine Schöpfung als Herr des Tanzes. Werbend, gewährend, glückverheißend streckt er seine vier Arme den Menschen entgegen, zur Entfesselung ihrer Lebenskräfte und Lebenswünsche in einer ewig fortschreitenden, rhythmisch gehobenen Bewegung: zum Tanze. Bis sein Reich erfüllet wird. Bis er alle Formen und Namen durch Feuer zerstört und selbst dann wieder in die ewige Ruhe eingeht, der er als Gott entstammt — bis er sein letztes Wesen ausgewirkt und ausgetanzt hat, sich selbst zur Lust und den Menschenkindern ein leuchtend Beispiel: bis in fernste Zeiten hinein, wo Menschen und Göttern das Ende dämmert.

Mit dem ersten Schrei des ersten Menschen erfolgte sicher eine erste körperliche Bewegung. Sie war gewiß roh und ungeschlacht, wie dieser Schrei selbst und das ihm zugrunde liegende Gefühl. Aber sie ist dagewesen, diese Bewegung: naturnotwendig, machtvoll — als eins der Elemente für den sichtbaren Ausdruck bestimmten Wollens und Wünschens, als Zeichen brünstiger Fröhlichkeit. Am An-

fang war die Freude: die reine, voraussetzungslose Freude, die schrankenlose Lust am Sein. Es ist einmal eine Zeit gewesen, da hat sich alle Welt gefreut. Und damals hat alle Welt getanzt. Triebhafte Regungen und primitive Gefühle kamen durch ein Spiel der Glieder zur Auslösung für den einzelnen selbst und zur offensichtigen, auf die anderen Menschen wiederum anregend wirkenden Darstellung. Erst die fortschreitende Kultur brachte den Begriff vom Ernst des Lebens in den Gefühls- und Vorstellungskreis der Menschheit hinein und redete ihr von allerlei nicht immer angenehmen Pflichten gegen ein wenig greifbares Jenseits vor.

Am Anfang war der Tanz. Zur künstlerischen Darstellung des allem Weltgeschehen immanenten rhythmischen Phänomens mußte dem Menschen notwendigerweise zunächst einmal der eigene Körper dienen. Lange bevor sein Anschauungsvermögen so entwickelt war, daß er etwas außerhalb seines Selbst bildmäßig darstellen konnte — lange bevor man seine Ursprache so durchgebildet hatte, daß Gedanken und Empfindungen in rhythmisch gehobener Weise festgehalten und mitgeteilt werden konnten — lange bevor sich dem Wortvers eine gewisse Tonfolge gesellte und dadurch eine Wortvers-Melodie entstand: lange vor alledem hat der menschliche Körper sich zum Ausgleich überschüssiger Lebenskräfte im Takt bewegt, lange vorher hat der Mensch getanzt. Ein Gott gab ihm Gefühle, heilige und unheilige, liebende und hassende, und gab ihm gleich auch Möglichkeiten und Mittel, diese Gefühle darzustellen und damit loszuwerden, sich davon zu befreien. Und dieser Befreiungsakt wurde zur höchsten Lust. Gehet hin und feiert Feste! Ein Gott sprach's und tat selbst darnach: Shiva als Nataraja, als Herr der Welt und des Tanzes.

Und der Mensch folgte ihm. Das Beste, Wertvollste, was er geben konnte, war ja er selbst mit all seinen Leidenschaften, seinem Begehren. Und so tanzte er, nach dem Schlage seines Herzblutes, wenn er etwas zu bedeuten wünschte, wenn er Rechenschaft geben sollte. Er tanzte sich in ein höchstes Selbstbewußtsein hinein zugunsten aller, die er liebte, von denen er etwas verlangte und denen er etwas sein wollte. Auch der Mensch erlebte die höchste Bejahung seines

Wesens im Tanz. Wie der Allvater selbst, der ihn nach seinem Bilde formte. Und tanzend pries er sich an: dem Gotte und seiner Allmacht, seinem Herrn und Häuptling und seinem Weibe. Tanzend gab er Kunde von sich: von der Größe und Aufrichtigkeit seiner Verehrung, von nie erlahmender Folgsamkeit und unbezwingbarer Lust am Kämpfen, und nicht zuletzt von Liebe und Leidenschaften. In Göttertänzen, Kriegstänzen und Werbetänzen: in Tanzfesten des Glaubens, der Stammestreue und der Liebe.

Doch all das war einmal. Die indischen Tempelfeiern mit ihren Orgien aufgepeitschter Instinkte sind längst verrauscht, die Tanzfeste der Hebräer, die zu Zeiten den Jehova und dann wieder den Baal ehrten, mit der äußern Macht des auserwählten Volkes dahingegangen — die rituellen Tanzordnungen der ersten Christen wurden sehr bald untersagt, weil sie auszuarten drohten, und die Derwische üben heute nur noch an ganz verschwiegenen Orten ihre religiösen Tempelgebräuche, indem sie sich brünstig stundenlang um sich selbst drehen. Ein großer Teil der Kulturmenschheit tanzt überhaupt nicht mehr, und ein anderer Teil nur selten. Und auch diese Tanzfreudigen sind verurteilt, sich an das immerhin recht langweilige Gedrehe und Geschiebe zu halten, wozu die konventionelle Gesellschaft die alten, schönen Volkstänze hat erstarren lassen, wenn man auch neuerdings versucht, durch Einführung fremdartiger Tanzformen von zweifellos höherm choreographischen und musikalisch-rhythmischen Wert der Öde des europäischen Ballsaales ein wenig aufzuhelfen. Der eigentliche Tanz als menschlicher und künstlerischer Ausdruck gesteigerter Lebenswerte ist bei uns längst zum Schaustück geworden. Man läßt sich etwas vortanzen von solchen, die es gelernt haben und aus ihrem Können einen Beruf machen.

Und das ist auch im Orient heute nicht viel anders. Auch hier: im Lande der warmen Nächte, die so gar kein Ende nehmen wollen und so voller Schicksale sind, so verführerisch, so dunkel und so verschwiegen — im Lande der schönen Frauen, die da immer noch

begehren und willig sein möchten, im Lande der hohen Lieder und alten Bräuche, der Farben, Feste und Leidenschaften. Auch hier hat die Tanzkunst abgenommen, sind die Feiern verblaßt und verkümmert. Was man da draußen hin und wieder sieht, erscheint ja im Verhältnis zu unseren eigenen Leistungen immer noch bemerkenswert und verschafft uns oftmals bisher unbekannte Genüsse. Und doch ist das alles nur ein Schatten ehemaliger Freudigkeiten und Herrlichkeiten. Die ganze Menschheit scheint gelassener, mit sich sparsamer und auch wohl bequemer geworden zu sein, oder verzehrt doch ihre Kräfte auf andere Weise. Und dann sind die Völker ja heute gar nicht mehr unter sich und können gar keine eigene und geschlossene Festkultur ausbilden oder eine bereits ausgebildete pflegend auf einer gewissen Höhe halten. Durch die Freizügigkeit, die die Welt infolge der modernen Verkehrsmittel ergriffen hat, verwischen sich die Sitten, werden die Traditionen erschüttert und gerade die feinsten und originellsten Blüten gesellschaftlich-künstlerischer Kultur am ehesten geknickt. Das Beste und Letzte gibt man nicht gern preis und läßt es lieber verkümmern, als dem Unverstand anders gearteter Menschen oder gar ihrem Gespött ausliefern. Auch haben die Völker oft nicht einmal die Kraft, fremde Einflüsse abzuwehren. Sie müssen sich im Zwange politischer Verhältnisse dazu bequemen, dem Wunsch und Willen, den moralischen, religiösen und sonstigen Anschauungen der Mächtigeren Konzessionen zu machen und ihre öffentlichen Gebräuche ganz zu unterlassen oder doch erheblich zu mildern. Europa hat hier manches auf dem Gewissen. Vor allem England, dessen erstaunlich sichere Art des Kolonisierens nicht im mindesten bestritten werden soll — dessen Verständnislosigkeit gegenüber den künstlerisch-kulturellen Eigenheiten der ihm politisch unterstellten Völker uns dagegen zweifellos schon um manche alte Ausdrucksform menschlicher Lust und Freude gebracht hat.

Hin und wieder sieht man aber, wie gesagt, noch Reste orientalischer Feiertags-Kultur. Wenn man ein bißchen Glück hat und sich Mühe gibt. Vor allem bei Völkern, die rassige Eigenart, die eine gewisse Abgeschlossenheit und Unergründlichkeit bewahrt haben. Wie bei den Singhalesen auf Ceylon, dem ältesten Kulturvolk der Erde,

das nur hier vorkommt und nachweisbar nie anderswo gesessen hat. Ihre sogenannten Teufelstänze gehören sicherlich zu den schönsten und interessantesten, die man heute im Orient sehen kann.

Die Teufelszeremonien der Singhalesen beruhen auf der uralten, übrigens durchaus nicht nur orientalischen Volksanschauung, daß der Kranke von einem Teufel, und zwar je nach der Art seines Leidens von einem bestimmten Teufel besessen ist, der nur ausgetrieben zu werden braucht, um ihn wieder gesund zu machen. Früher pflegten die Ceylon-Ärzte zu diesem Zweck in der Nähe des Krankenlagers eine schauerliche Teufelsfratze aufzustecken und von diesem Ebenbild des ihn besitzenden Dämons zum Ärmsten selbst eine Schnur hinüberzuführen, die etwa in der Herzgegend endete. Darauf erschienen dann gewöhnlich zwei Männer, von denen der eine wie wahnsinnig auf eine Trommel losschlug, während sich der andere unter fürchterlichem Geschrei in konvulsivischen Zuckungen erging, mit den Armen und Beinen in der Luft herumfuchtelte, die wildesten Sprünge machte und seinen Körper in widernatürlichster Weise verrenkte, um so den bösen Geist für sich zu interessieren und durch die Schnur auf das gemalte Scheusal hinüberzuleiten.

Obwohl diese handgreifliche Methode der Krankenheilung immer noch in Ceylon vorkommt, wird aber von den modernen singhalesischen Ärzten heute meist eine andere, mehr symbolisch gemeinte Teufelstherapie angewendet, deren zeremonielle Durchführung nicht unmittelbar am Krankenbett stattzufinden braucht, sondern auf dem Hof und im Garten des betreffenden Hauses oder, mit besonderer Vorliebe, draußen irgendwo im Wald oder auf einer Anhöhe vor sich gehen darf. Ob man dabei etwa von dem Gedanken ausgegangen ist, daß der Stunden, ja Nächte andauernde Höllenlärm einer solchen Prozedur dem Kranken unmöglich sehr angenehm und heilsam sein kann und damit die Austreibung des Dämons nur erschwert wird, oder ob hier wirklich eine höhere Kultivierung der Zeremonie vorliegt, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls begnügt man sich heute

meist damit, den Arzt zu holen und die Diagnose stellen zu lassen, worauf er dann mit mehreren Leuten hinauszieht, um an geeignetem Ort den entsprechenden Teufelstanz unter seiner fachmännischen Leitung ausführen zu lassen. Und zwar mit Wahrung uralter Bräuche und Benutzung von ganz bestimmten Attributen. So pflegen die Tänzer jedesmal eine besondere Maske überzustülpen, die mit unheimlich grotesker Phantasie in der Linienführung und verblüffender Sicherheit im Farbenton das Charakteristische der betreffenden Krankheit wiedergibt. Hier wird also zur Abwechslung einmal der Arzt berufen, den Komödianten zu lehren, was natürlich um so besser geht, je sicherer er sich selbst im Komödiantischen auskennt. Und das soll ja, nicht allein im Orient, oft recht gründlich der Fall sein.

Der Sinn des Ganzen ist ursprünglich wohl der gewesen, daß der einzelne Tänzer selbst von dem betreffenden Dämon und damit von der betreffenden Krankheit besessen erscheint und in seinem Tanz einen Kampf zwischen Mensch und Teufel demonstrieren will. Man nimmt dabei an, daß der Mensch Sieger bleibt und sich auf diese Weise von der Teufelslast befreit, womit dann bei der nötigen Kraft und Ausdauer und hinreichend intensivem Geschrei, Getrommel und Getanze schließlich auch der Kranke des Dämons ledig und nach einer gewissen Zeit wieder gesund wird. Je ernster und schlimmer das Leiden ist, desto länger und intensiver muß natürlich die Zeremonie andauern — desto furchtbarer und lärmender gestaltet sich vor allem der Schlußtanz, wo man es nicht nur bei allerlei Körper- und Gliederverrenkungen bewenden läßt, sondern mächtige Feuerbrände zu Hilfe nimmt und so des Teufels eigenstes Element gegen ihn mobil macht, ihn also tatsächlich mit Beelzebub auszutreiben sucht.

Wie sich die Leute die Fernwirkung vom nächtlichen Tanz im Dschungel bis hin zum Krankenzimmer der Eingeborenenhütte eigentlich vorstellen — ob das Ganze wirklich nur eine symbolische Handlung sein soll, die einen mehr religiös-mystischen Charakter trägt, oder ob hier noch andere Vorstellungen wirksam sind, konnte ich während meines Aufenthaltes in Ceylon nicht ergründen. Jedenfalls wünscht der Singhalese, daß bei Krankheiten auf alle Fälle getanzt wird, genau wie bei uns in Europa unbedingt die Medizinflasche auf

dem Nachttisch zu stehen hat, wenn man den Kranken und seine Angehörigen einigermaßen zufriedenstellen will. Natürlich reicht die Kunst des Arztes und seiner Tänzer nicht immer aus, um den Teufel in Fesseln zu schlagen, und der Kranke geht dann, trotz der größten Anstrengungen seiner Helfershelfer, doch ein. In solchen Fällen kann man eben nichts machen. Bei uns hilft die Medizin ja auch nicht immer, manche sagen nur in Ausnahmefällen. Schließlich bleibt es sich mit dem Teufelstanz der Singhalesen und der Medizinflasche der Europäer so ziemlich gleich. Der Glaube macht nicht nur selig, sondern hat auch zuzeiten seine physischen Wirkungen. Jedenfalls muß in dieser Hinsicht am Krankenlager irgend etwas geschehen. Das ist wohl aller medizinischen Weisheit letzter Sinn. In Europa, in Ceylon und überall. Gleich, ob nun der Teufelstänzer oder der Apotheker dabei auf seine Kosten kommt.

Dieser medizinische Teufelstanz der Singhalesen muß nun als ihr eigentlicher Nationaltanz gelten. Alle anderen Tänze leiten sich von der medizinischen Zeremonie her und sind im Grunde nichts weiter als gemilderte Teufelstänze. Der singhalesische Volkstanz hat seine Wurzeln also nachweislich dort, wo sie jeder echte Tanz haben soll: im Dämonischen, Dämonisch-Rassigen. Und da die Singhalesen ein apartes Kulturvolk sind, mit einer seltenen Abgeschlossenheit und Reinheit aller nationalen Regungen, so zeigen auch ihre Tänze eine ausgesprochene Note, eine durchaus originelle Struktur und originelle Technik. Daher die spontane Wirkung gerade dieser Ceylon-Tänze: dieses Ausgeben von starken, ganz aus der Tiefe geholten Empfindungen in bewegten und intensiven, aber straff organisierten und vortrefflich beherrschten Rhythmen — dieses Einmünden jeder einzelnen Tanzproduktion in eine sich von selbst verstehende, ganz natürliche und rein menschliche, nicht erotisch betonte Ekstase. Dabei sind die Singhalesen als Menschen und Volk keineswegs wild oder gar roh, auch nicht besonders vergnügungssüchtig und von irgendwie überschüssiger Sinnenfreudigkeit. Sie sind vielmehr stille, bescheidene, mit sich und ihrem letzten Wesen sogar recht zurückhaltende Menschen, von einer leisen, sympathischen, ein wenig verträumten Heiterkeit, sicher also nicht einmal eine besonders tanzfreudige Nation.

Und dennoch können sie tanzen, wie kaum sonst ein Volk dieser Erde, weil sie, wenn sie tanzen, unter richtigen Bedingungen tanzen.

In Colombo hatte uns ein Zyklon festgehalten. Dennoch wagten wir gleich am ersten regen- und sturmfreien Morgen die Fahrt ins Gebirge, obwohl man uns sagte, daß der Bahnkörper durch Erdrutsche gelitten hätte. Doch ging alles gut. Zwar mußten wir verschiedentlich umsteigen, kamen aber, wenn auch mit großer Verspätung, glücklich in Kandy an, wo man jetzt nach dem Unwetter in der heitersten Stimmung war. So fiel es nicht sonderlich schwer, die Eingeborenen zu bestimmen, des Abends am See ihre Tänze vorzuführen.

Der Tanzplatz konnte nicht schöner gewählt sein. Der um den Kandy-See laufende berühmte Rickschah-Pfad weitet sich am Queens-Hotel zu einer Art Terrasse aus, von der ein paar Stufen auf die tieferliegende Chaussee und über die Chaussee hinweg zur Hotelveranda hinunterführen. Hier saßen oder standen die wenigen europäischen Zuschauer, während der ganze weite Platz von Eingeborenen angefüllt war. Am Himmel hingen die südlichen Sterne wie zum Greifen in die klare Atmosphäre hinein. Nachdem der Zyklon ausgetobt hatte, regte sich kein Lüftchen. Nur ein ganz dünner Nebel stieg an den Rändern des Sees auf und fing sich in den Kronen der Talipot-Palmen. Noch war es dunkel. Der Mond sollte erst nach Mitternacht aufgehen. Man steckte deshalb den Tanzplatz durch vier Fackelträger ab, die alle Augenblicke frisches pulverisiertes Harz auf die Pechpfannen streuten, so daß meterhohe Feuerbrände prasselnd und züngelnd in den Himmel hineinleuchteten und die ersten Reihen der Zuschauer mit einer Glut roten Feuers übergossen.

Jetzt verlosch das elektrische Licht der Hotelveranda. Die dunklen Konturen der hinter dem See liegenden tropischen Höhenzüge traten mit einem Male deutlich hervor. Die Baumreihen des jenseitigen Ufers wurden schattenhaft sichtbar und in den dahinterliegenden, sanft ansteigenden Parks leuchteten schimmernd die weißen Fronten einiger europäischer Landhäuser auf. Der Widerschein der

Fackeln lag wie flüssiges Gold über dem spiegelglatten Wasser. Man hörte keinen Laut. Das ferne Abendgeschrei der Affen, das Rattern der heimkehrenden Ochsenwagen, das laute Streiten der Rikschah-Kulis und der einförmig-inbrünstige Bettlergesang an der Wegkreuzung — all das war längst verstummt. Ohne Geräusch hatten sich die Tänzer vor der viele Jahrhunderte alten, merkwürdigen Steineinfassung des Kandy-Sees versammelt. Nur ein Raunen und Flüstern wird hin und wieder aus der erwartungsvollen Menge zu uns herübergeworfen. Dann treten unvermittelt zwei Trommelschläger vor. Man streut frisches Harz auf die Pfannen. Vier mächtige Fackelbrände werfen Feuer- und Rußperlen nach oben. Die Aufführung beginnt.

Die beiden Leute haben sich ihre langen, nach der Mitte hin konisch zulaufenden Trommeln mit Stricken um den Leib gebunden und schlagen sie mit den Händen. Die Felle sind auf jeder Seite verschieden gestimmt: ganz hell und ganz dunkel. Zuerst trommeln sie eine Weile ohne jede Bewegung drauflos: sehr rhythmisch und mit viel Kraft. Dann beginnt allmählich ihr Tanz. Sie werfen den Kopf nach vorn und nach hinten, drehen sich um sich selbst, tanzen vor und wieder zurück, machen eine Vierteldrehung und tanzen aufeinander zu, tanzen sich an. Immer schneller und immer erregter. Bis sie nach einer Weile plötzlich abbrechen und sich rechts und links des Tanzplatzes aufstellen.

Das war offenbar die Einleitung: der Auftakt des Ganzen, eine Probe. Nachdem die beiden Trommelschläger noch durch je einen Mann, der zwei kleine, von einem Band gehaltene Messingplatten aufeinanderschlägt, verstärkt worden sind, ist das Orchester vollständig. Jetzt treten zwei Mädchen vor. Von blendender, etwas verhaltener Schönheit. Und so tanzen sie auch und singen dazu. Sie haben ihre kleidsame Volkstracht an: das weiße Spitzenjäckchen zu tiefrotem Sarong, dem eng um den Körper geschlungenen einfachen Oberkleid der Singhalesen, und tragen ein breitbauchiges Messinggefäß in Leibhöhe vor sich her. Wie auf antiken Opferfriesen. Sie tanzen bald neben-, bald hintereinander: mit großen Schritten und breitspurig, indem sie das rechte Bein weit nach rechts hinaussetzen und dabei leicht das Knie beugen, dann das linke Bein

nach vorn herumschleudern, so daß sie fast mit dem Rücken zum Publikum zu stehen kommen, und wieder einknicken. All das mit großer Verve, rhythmischer Bestimmtheit und nicht ganz ohne groteske Note. Es ist dies der typische Tanzschritt der Singhalesen.

Die vier Männer, die unmittelbar folgen, verwenden ihn auch. Sie sind womöglich noch schöner als die Mädchen und in ihren weißen Sarongs mit feuerrotem Leibtuch und dem weiten, schön gewundenen Turban herrlich anzusehen. Sie tragen nur wenig Schmuck: ein paar goldene Reifen am Ober- und Unterarm. Der ganze Oberkörper ist völlig nackt. Unter dem linken Arm halten sie kleine Trommeln von der Form einer Sanduhr, die sie mit der rechten Hand schlagen. Das Wesen des Singhalesentanzes wird jetzt immer deutlicher: sie führen gleichzeitig Tanz- und Reigenfiguren aus und tanzen zunächst alle vier zusammen, dann zwei gegen zwei, wobei sie, sich gleichsam umarmend, des andern Rücken schlagen, und schließlich auch einzeln. Und immer singen sie dazu, von den anderen unterstützt: singen, trommeln, jauchzen und lassen die Messingplatten aneinanderklingen.

Doch ehe noch der Höhepunkt erreicht ist, brechen sie ab und werden von zwei reichgeschmückten, besonders großen und besonders starken Männern abgelöst, die das Tanzfest weiter steigern sollen. Sie haben eine Art Panzer mit überladenem Perlen- und Münzenschmuck an, dazu einen breiten, weißen, rüschenartigen Bausch um die Hüften gelegt und einen spitzen Pagodenhut aufgesetzt, an dessen ausgezacktem silbernem Rand Schellen hängen. Auch an den Armen und Beinen rasseln die Schellen, als sie jetzt ihre Sprünge beginnen, die zu einem zwar grotesken und entfesselten, aber deutlich gegeneinander abgehobenen, choreographisch sicher aufgebauten Arm- und Beintanz führen.

Wir sind jetzt dem Furioso nahe, das aber noch einmal eine Art Vorhalt erfährt. Drei kleine Kinder treten heraus. Wie die Orgelpfeifen: etwa sechs, acht und zehn Jahre alt. Sie sind hübsch zurechtgemacht und können kaum erwarten, losgelassen zu werden. Sie springen lustig und kindlich, immer im Tanzschritt der Singhalesen, um-

her und nehmen das von den Männern erreichte, sehr schnelle Tempo kunstgerecht auf. Die Technik der Kleinen ist zu bewundern. Nie, daß sie auch im ausdauerndsten Presto Haltung und Rhythmus verlieren oder gar den Ablauf ihrer choreographischen Figuren gefährden.

So tanzen sie eine ganze Zeitlang mit verblüffender Exaktheit weiter, bis ein wüstes Geheul ertönt. Zwei richtige Teufelstänzer mit schrecklichen Masken und phantastisch groteskem Körperaufputz laufen vor und beginnen die wahnwitzigsten Sprünge und Verrenkungen. Sie schwingen dazu brennende Fackeln um den Kopf, werfen sie in die Luft oder schlagen sie mit solcher Wucht zusammen, daß die Funken wie ein Feuerwerk nach oben prasseln, und schleudern sie wie brennende Windmühlenflügel rechts und links um sich herum. Mit einem großen Gewirbel um die eigene Achse und unter furchtbarem Geschrei und Getrommel schließt dieser eigentliche Teufelsakt.

Ohne Aufenthalt beginnt jetzt das Finale der ganzen Vorstellung. Der berühmte Stöcketanz. Sechs Männer und zwei Frauen führen ihn aus, um den einen Mann mit den Messingplatten herum, der dazu niedergekniet ist. Jeder Tänzer hat zwei Stöcke, etwa von der Art unserer Trommelschlägel, die sie aneinanderschlagen: mit kunstvollen Verschlingungen von Tänzer zu Tänzer, herüber und hinüber, die Kreuz und die Quer. Sehr tanzgerecht und mit vollendeter Technik, unerhört exakt, kraftvoll und doch graziös. Immer komplizierter werden die Figuren, immer rasender, wilder der flüchtige Reigen, ohne daß sie aus ihren Tanzfiguren herausfallen — ohne daß auch nur einer ein einziges Mal danebenschlägt. Man sieht schließlich nur noch wirbelnde Leiber und hört ein rhythmisch sicheres, ungeheuer flinkes Geklapper hell klingender Hölzer. Mit einem ausgelassenen Furioso schließt so der Tanz. Noch zwei letzte, besonders kräftige Trommelschläge und ein einziger langer, heißer Lustschrei, und die Aufführung ist aus.

Die Tänzer kommen nach vorn und grüßen uns, indem sie die rechte Hand mitten vor die Stirn an die Nasenwurzel legen und sich dabei tief verneigen. Und treten dann ab. Auch das Volk

verläuft sich. Die Pechpfannen flackern allmählich aus. Das Verandalicht wird wieder angedreht. Man legt seinen Obolus auf einen schönen und reich gearbeiteten singhalesischen Silberteller. Der Spuk ist vorbei. Kandys See liegt wieder da wie früher. Und langsam steigt der Mond hinter den jenseitigen Bergen herauf. Er sieht das alte Bild: in Rickschahs um den See herumfahrende Fremde und in der offenen Hotelhalle eine kleine amerikanische Reisegesellschaft, die sich die Tänze gar nicht angesehen hat, sondern bei ihrem Whisky und Soda sitzengeblieben war. Sie beraten, wo sie morgen sein wollen, und reisen weiter durch diese schöne Welt, genau wie ihre Koffer.

In Madras ist eine sehr schöne und interessante Sammlung von Skulpturresten aus einem Heiligtum bei Amaravati zu sehen, das dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert angehören soll. Eine plastische Flächenkunst von großer Feinheit der Durchführung und einer seltenen Unerschöpflichkeit der Motive. Der menschliche Körper hat hier seine exakte ausdrucksmäßige Durcharbeitung erfahren und gilt doch gleichzeitig als wesentlichste Einheit im ornamentalen Getriebe des ganzen Kunstwerks. Dabei wird die Flächenfüllung von einem unerhörten Rhythmus getragen. Alles ist hier Bewegung, Fluß und kreisendes Leben. Ganze Medaillons sind von hintereinander herwirbelnden Menschenleibern angefüllt. Mit höchster Akkuratesse in den Bewegungslinien und von höchster rhythmischer Potenz im Ablauf der Gruppen. Ganze Reihen von Körpern laufen, stürzen, fliehen gleichsam um eine ruhende oder doch ruhigere Mittelpunktfigur herum. Alles in allem eine sehr liebenswürdige und heitere, eine so gar nicht grausige, verstiegene und orgiastische Kunst, der man doch sonst in Südindien auf Schritt und Tritt begegnet. Und doch sehr indisch, sehr orientalisch. Leben ist Bewegung. Und Bewegung ist Lust. Für den Orient mehr noch als für uns. In allem Täglichen sind die Menschen hier draußen sicher gelassener, verträumter, melancholischer und erscheinen weniger persönlich als fa-

talistisch gebunden. Aber dann leben sie auch nicht, sondern dämmern nur so dahin. Brüten in angehendem religiösen Wahn über allerlei jenseitige Dinge oder verbringen die heißen Tage in gleichförmiger, notdürftigster Arbeit. Erst wenn sie feiern, leben sie. Und dann tanzen sie. Wie die Singhalesen auf Ceylon getanzt haben. Feierliches Leben ist geregelte Bewegung: ist Tanz.

EINE VOLKSBÜHNE AUF CEYLON

Außer ihrem Volkstanz haben die Singhalesen auch noch ein Volkstheater. Und zwar ebenfalls ein ganz eigenes, bodenständiges. Das Volk selbst spielt und läßt sich etwas vorspielen. Etwa in dem Sinne, wie es bei uns im Mittelalter der Fall war. Einige, die es besser können, machen denen etwas vor, die lieber zusehen. Und zwar sehr eifrig und sehr lange. Man weiß wirklich nicht, was mehr zu bewundern ist: die Ausdauer der Mitwirkenden oder der Zuschauer. Die Possenreißer des Mittelalters, die unermüdlich Tage und Nächte durch die Gassen zogen und den auf der Hausdiele oder in den Schenken Versammelten immer wieder ihre Sprüche aufsagten, und vor allem die jungen Bürgersöhne, Studenten und Geistlichen, die ihre kirchlichen Mysterien und Moralitäten bis zu sieben Tagen ausdehnten, haben ja auch Erkleckliches geleistet. Doch wird das alles von den Singhalesen in den Schatten gestellt. Sie spielen über Wochen, über ganze Monate.

Jeden Sonnabend kommen sie zusammen: in einem großen viereckigen Hof, wo Palmen stehen mit im Mondlicht schillernden Fächern. Ein schmaler, von steilem Dach eingedeckter und etwas erhöhter Raum umgibt das weite Viereck auf drei Seiten. Hier sitzen die vornehmen Leute. Hier kann man auch Erfrischungen haben für die lange Nacht, die eine andächtige Menge zu freud- und leidvollem Genuß beieinander ist. Die übrigen hocken schweigend um die halbkreisförmig in den Zuschauerraum hineinragende Bühne und horchen auf die längst bekannten Dinge, die sie dort oben erzählen. Gelbrotes Licht fällt von hier auf die vorderen Reihen der am Boden kauernden schönen Menschen, deren dunkle Augen mild und geruhig auf die Szene hinaufschauen. Die Nächsten sitzen dann frei im Mondschein. Hier und da verweht eine Geste, blitzt ein Geschmeide auf, funkelt ein helles Tuch. Die wundervolle Buntheit der Gewänder wird unter dem nivellierenden Licht des Mondes in ein paar indifferente Töne aufgelöst. Sonst regt sich nichts. Mit den Menschen

scheint auch die Natur auf besondere Dinge zu lauschen. Nie sah ich Menschen auf diese Weise einem Spiel zusehen und zuhören. So ganz in Erwartung und Ergebung. Und immer neue kommen und hocken hin zu den anderen, werden eins mit der Masse. Das Kinn auf die Hände gestützt, folgen sie dem unzulänglichen Spiel mit heißen Augen: schluchzen, wenn es da oben traurig zugeht, und lachen, wenn den Bösen etwas Schlimmes ereilt. Bis der weite Hof ganz gefüllt ist von erwartungsvollen Menschen, die dem Alltag entfliehen möchten mit all seiner Fron, seinen Sorgen und Entbehrungen — die sich hier still zueinander setzen, um teilzunehmen an großen Taten großer Männer und großer Zeiten. Erst wenn die neue Sonne ihre schrägen Strahlen in den Hof wirft, geht es heim in die kleine Basthütte, wo jetzt Sonntag ist und die Arbeit ruht — wo man sich erholen kann von den Erschütterungen des Spiels und warten auf die Fortsetzung am nächsten Sonnabend. Denn das Stück war noch längst nicht aus. Es reicht für viele Nächte. Zehn- oder zwölfmal müssen sich die Leute hier noch versammeln, damit ein Ende werden kann.

Man gibt das Spiel vom großen Rama: Maha Ramayana nâteyâ. Es wurde nach dem großen indischen Nationalepos des Valmiki für die Volksbühne der Singhalesen, dem Nadajan, zurechtgemacht und gefällt den Leuten neben dem Mahabharata, ihrem andern und noch größern Heldengedicht, am besten. Sie lieben es so sehr, daß sie es immer wieder zu sehen verlangen und immer wieder schweigend im Kreise ausharren, wenn das schier endlose Stück von den Leiden und Taten des Rama an ihren gespannten Sinnen vorüberzieht. Zwölf lange Nächte und mehr.

Der König des Landes Kosala will Rama, den geliebtesten seiner Söhne, zur Thronfolge weihen lassen, was aber eine der königlichen Frauen zu verhindern weiß. Sie erreicht sogar, daß der Prinz auf vierzehn Jahre in den Wald verbannt wird. Gehorsam zieht er hinaus, von Sita, seiner schönen, tugendhaften Gattin, und einem getreuen

Bruder begleitet. Im Verkehr mit frommen Einsiedlern und unter Kämpfen gegen Riesen und Menschenfresser verbringen sie ihr Leben. Als aber die Brüder Sita eines Tages auf kurze Zeit allein lassen, wird sie von Ravana, dem Beherrscher der Riesen, in seine Stadt fern im Süden auf der Insel Lanka — gemeint ist Ceylon — entführt. In Jammer und Verzweiflung macht sich jetzt Prinz Rama auf die Suche nach der Verlorenen. Aber lange vergeblich. Bis es ihm endlich gelingt, die Hilfe des berühmten Affenkönigs zu gewinnen. Der ruft jetzt unzählige Massen von Affen zusammen, um die ganze Welt nach der Geraubten durchstreifen zu lassen. Der Affe Hanuman wagt dabei den Riesensprung über den Ozean nach Lanka und entdeckt dort die trauernde Sita. Nun zieht Rama mit allen äffischen Heerscharen gegen Lanka zu Felde. Auf gewaltiger Brücke wird das Meer überschritten. Die jetzt folgende ungeheure Schlacht der Affen und Riesen läuft in einen furchtbaren Entscheidungskampf zwischen Rama und Ravana aus, der viele Tage dauert. Schließlich fällt der Riese. Und mit der befreiten Sita zieht Rama zur Königstadt und regiert von jetzt ab lange in höchster Glückseligkeit.

Was sich die Singhalesen hier vorspielen lassen, ist ein schönes Stück uralter Kunst. Die es aber vorspielen, sind Dilettanten, und dilettantisch ist auch, wie sie es spielen. Es kann auf der ganzen Welt nichts Kindlicheres und Primitiveres, aber auch nichts Rührenderes geben als das hilflose Gestammel dieser singhalesischen Volksschauspieler, die sich mit ebenso großer Begeisterung wie hemmungsloser Unzulänglichkeit um die Aufführungen ihrer heißgeliebten nationalen Dichtungen strebend bemühen. Da die Darsteller, die ja ihren Beruf haben und von früh bis spät arbeiten müssen, die umfangreichen Rollen nicht auswendig lernen können, geht fortwährend ein Souffleur auf der Bühne herum und liest ihnen jedesmal mit aufdringlicher Geschäftigkeit ihren Part vor. Ganz laut und ungeniert. Gelegentlich hält er ihnen sogar das Buch hin oder singt die eine oder andere Stelle selbst mit, wenn der Betreffende gar nichts mehr weiß und bei der schlechten Beleuchtung den vorgehaltenen Text in der Eile nicht zu entziffern vermag. Da nun ein einziger diese aufreibende Arbeit die ganze lange Nacht hindurch nicht leisten kann, pflegen sich

gewöhnlich mehrere, zumindest aber zwei Leute in den Dienst zu teilen. Während der eine souffliert und den Darstellern wie ein Schatten auf der Bühne nachläuft, tritt der andere zu den Chorsängern, die mit dem Orchester zusammen an der Seite sitzen, und hilft hier mitsingen. Oder er hantiert sonst irgendwie auf der Bühne herum, bereitet die nächste Szene vor, verteilt Zettel an die Musiker, orientiert diesen oder jenen augenblicklich nicht beschäftigten Schauspieler über sein nächstes Eingreifen und führt so gleichsam bei offenem Vorhang Regie. Sobald er dann merkt, daß sein Kollege müde wird, nimmt er ihm das Buch aus der Hand und souffliert ohne Pause weiter, während jener nunmehr den szenischen Apparat überwacht und sich dabei ausruht. Das ganze Verfahren stört die begeistert dasitzenden Zuschauer nicht im mindesten. Auch daß der augenblicklich unbeschäftigte Souffleur seine Muße nicht nur zur Kontrolle technischer Anordnungen, sondern zur Verrichtung von allerlei Menschlichkeiten, wie zum Teetrinken, Betelspucken, Zigarettenrauchen und dergleichen schönen Dingen mehr benutzt, tut der Wirkung des Spiels keinen Abbruch. Die Leute da unten haben offenbar die Fähigkeit, sich diesen Allerweltsmann von der Szene wegzudenken. Wahrscheinlich sehen sie ihn gar nicht mehr. Er gehört ebenso dazu, wie etwa im deutschen Theater der Souffleurkasten, der ihn hier als leider auch bei uns notwendiges Übel in sich birgt. Wir bemerken dies mitten in das Szenenbild hineingesetzte Instrument ja auch nicht mehr oder haben uns damit abgefunden. Und schließlich ist es doch nur ein Gradunterschied, ob man den Mann dort im Kasten weiß und hin und wieder seine Sprüche hört, oder ob er sich das Unterschlüpfen gleich ganz spart und mit dem Buche in der Hand oben zwischen den Herrschaften herumspaziert, wobei er dann Gelegenheit hat, seine Funktionen zu erweitern und sich noch anderweitig nützlich zu machen.

Übrigens ist diese ganze Frage schon deshalb für die singhalesischen Zuschauer von geringer Bedeutung, als ihre Theaterkunst keine Illusion in unserm Sinne kennt. Sie will im Grunde gar nicht gestalten, sondern nur berichten, will nichts von sich aus sein, sondern nur anregen, den Zuschauer maßgebend beeinflussen und bestimmte Vorstellungsreihen hervorrufen. Die Leute verlangen gar keine

Handlung als solche: als geschlossene szenische Erscheinungsform im Sinne der europäischen Schaubühne. Sie sind zufrieden, wenn man ihnen die Dichtung dadurch vermittelt, daß man den Inhalt erzählt: recht deutlich, klar und plastisch. Die Geschichte selbst ist die Hauptsache. Der Stoff gilt ihnen alles. Die szenische oder die schauspielerische Leistung kommt erst in zweiter Linie. Man läßt sich das Stück mit verteilten Rollen vorlesen, deren Träger der größern Klarheit wegen kostümiert sind, und stellt diese kostümierten Rhapsoden auf ein Podium mit abschließendem Prospekt, der den Ort des Geschehnisses nur eben andeutet. Die Schauspieler — oder vielmehr die Sänger, denn das ganze Stück wird gesungen — unterstreichen dabei den Dialog mit allerlei ausdruckslosen Gesten, das heißt, sie suchen ihren Gesang meist nur mit ein paar Handbewegungen einprägsamer zu machen und die unendlich langen Reden und Gegenreden damit wenigstens in etwas zu stützen und zu gliedern. Die unerhört gesteigerte Phantasietätigkeit des mit dem Inhalt ihrer Lieblingsstücke ganz und gar vertrauten Publikums bedarf weiterer Hilfen nicht.

Das Volkstheater der Singhalesen ist also ein höchst primitives und unausgesprochenes Mittelding zwischen unserm Konzertgesang und dem alten Opernvortrag. Man gibt mehr als bloße musikalische Rezitation, indem man die Vorgänge der einzelnen Szenen doch schon auf direkte Reden und Handlungen einiger Hauptpersonen zurückführt und diese Hauptpersonen bis zu gewissem Grade verselbständigt, geht aber noch nicht soweit, der einzelnen Figur ihren effektiven Eigenwert als geschlossene Persönlichkeit im Organismus einer illusionsmäßig vor uns abrollenden künstlerischen Handlung zu leihen, was doch unser mittelalterliches Theater, als am tiefsten stehende Epoche in der Entwicklung der europäischen Bühnenkunst, immerhin schon getan hat. Die Darsteller brauchen hier in Ceylon nicht die Figuren, deren Kleid sie sich angezogen haben, unmittelbar zu sein oder zu scheinen, sie sollen sie nur vorstellen, sollen sie gleichsam symbolisieren. Dem Zuschauer genügt das vollständig. Was hier fehlt, besorgt seine Einbildungskraft selbst, die jedesmal nur eines leisen Anstoßes bedarf.

Man hat also das alte Epos einfach in Dialoge gebracht und den so gewonnenen Text auf die wesentlichsten Personen der Handlung verteilt. In dieser Gestaltung wird es dann durch kostümierte Darsteller vorgetragen, wobei man sich noch damit hilft, wichtige epische und lyrische Stellen durch ein paar Chorsänger interpretieren zu lassen, die dann auf diese Weise so ziemlich die Funktionen des antiken Chors zu erfüllen haben.

Die einzelnen Akte beginnen gewöhnlich mit einem Vorspiel von Chor und Orchester. Wenn dann der Vorhang zur Hinterbühne aufgeht, sitzt in der Regel irgendein Darsteller auf einem Stuhl mitten vor dem Prospekt und singt in dieser Position eine lange Geschichte herunter. Wahrscheinlich die Exposition der nachfolgenden szenischen Vorgänge. Dann pflegt er aufzustehen und allmählich nach vorn auf die neutrale Bühne zu kommen, um hier zunächst noch eine ganze Weile mit seinem Monolog fortzufahren. Endlich treten nach und nach die übrigen Akteure dazu, wodurch sich langsam und schwerfällig irgendeine Ensembleszene entwickelt. Das heißt, es hebt ein endloser Dialog-Gesang an, bei dem zurzeit immer nur zwei Personen beschäftigt sind, während die anderen als bloße Zuhörer dabeistehen oder sich miteinander unterhalten, auch zu den Sängern und Musikern treten, also an den Vorgängen überhaupt keinen Anteil nehmen, bis sie der Souffleur-Regisseur wieder nach vorn holt und ihr Eingreifen in den Dialog durch sehr kräftige Hilfen, meist durch Vorintonieren der Einsatzworte, vermittelt. Gesungen wird von den Singhalesen durchweg mit gleichbleibender Intensität und recht ungepflegter, rauher Stimme. Das Orchester besteht nur aus zwei oder drei Trommeln, die alle Gesänge der Solisten und des Chores begleiten und auch ihre selbständigen Zwischenspiele haben, nach deren Rhythmen sich die Darsteller in abgemessenen Schritten reigenartig rund um die Bühne bewegen.

Was uns an dieser ganzen, sonst so primitiven Schaukunst der Singhalesen vielleicht am meisten interessiert, ist die nahe Verwandt-

schaft ihres Spielplatzes mit dem alten dreiteiligen Shakespearetheater. Eine halbkreisförmige Vorderbühne ragt weit in den Zuschauerraum hinein und bildet die eigentliche Darstellungsfläche. Ein kurzer, aber breiter Mittelbau hat ebenfalls noch eine indifferente Ausstattung. Hier sitzen Chor und Orchester. Erst die Hinterbühne wird von einem Vorhang abgeschlossen und erfreut sich neuerdings schauderhafter Dekorationen im Sinne europäischer Schmieren. Auch die im übrigen recht sauberen und prächtigen Kostüme verleugnen in ihrer konventionellen Art die europäische Beeinflussung nicht, während die Masken der Darsteller, die sich zum Teil ganz rot und ganz blau angestrichen hatten, durchaus an die Herrichtung der Teufelstänzer erinnern.

An künstlerischer Bedeutung kann sich das Theater der Singhalesen gewiß nicht mit ihren prachtvollen und originellen Tanzübungen messen. Doch hat es immerhin seine eigene Note, die nur in einigen Äußerlichkeiten durch europäische Vorbilder verwischt wurde. Allerdings ist diese Note von einer beispiellosen Tiefständigkeit. Das indische Theater von heute hat ja, wie wir gleich sehen werden, der gebildeten Welt auch nichts mehr zu geben. Es birgt nur noch elende Reste alter Herrlichkeiten. Die singhalesische Volksbühne ist aber offenbar niemals über die ersten Versuche frühester Kindhaftigkeit hinausgekommen. Sie ragt wie aus einer Vorwelt in unsere Zeit hinein. Und doch kann man nichts Rührenderes erleben als die Treue, mit der die Menschen auf Ceylon an dieser ihrer Volkskunst hängen — als die Andacht, mit der sie hier sitzen und hören und staunen. Ein ganzes sympathisches Volk vor uralten, schönen und tiefen, nur sehr verwickelten Dichtungen.

Das Singhalesen-Theater ist trotz seiner unerhörten Kunstlosigkeit ein Erbauungstheater reinen und großen Stils und erfüllt im gesellschaftlichen Organismus des so liebenswürdigen Volkes einen hohen Zweck. Ich glaube nicht, daß es heute noch etwas Ähnliches gibt — daß diese innere Anteilnahme, die Intensität und Ausdauer

dieser Art von gehobenen Fühlens noch irgendwo auf der Welt vor einer Bühne aufgebracht wird, wie in Ceylon. Alles Profane scheint hier von den Menschen abgefallen zu sein. Nirgends habe ich so die Empfindung gehabt, daß Kirche und Theater in einer höhern Einheit aufgegangen sind. Die Singhalesen besitzen noch eine Mysterienbühne, die ihnen Lebensinhalt und Lebensfreude ist. Ein langsam dahinsiechendes Volk, sterben sie im Bewußtsein einer mythenhaft großen Kunst längst vergangener Zeiten — sterben sie im festen Besitz der seltenen Fähigkeit, sich durch das Medium einer höchst eigenen und eigenartigen Anschauungskunst Vergessenheit aller irdischen Peinlichkeiten zu erwirken. Die Volksbühne der Singhalesen stellt gleichzeitig eine niedrigste und höchste Art theatralischer Kunstübung dar, die in Europa bisher so gut wie gar nicht bekannt geworden ist und doch zu den erschütterndsten Erlebnissen meiner ganzen Reise gehört, wie wenig Positives ich auch hier über die schnell dahinfliehenden nächtlichen Stunden zu berichten weiß.

INDISCHER TEMPELTANZ

Die westlichen Kulturvölker sind seit langem gewohnt, die Erscheinungen und Probleme in der Natur und im Menschenleben aus verschiedenen und verschiedenartigen Gesichtspunkten zu betrachten, sie entweder religiös oder ästhetisch oder wissenschaftlich zu werten. Wir Europäer sind zumeist der Ansicht, daß sich die verschiedenen Betrachtungsarten der Dinge gegenseitig ausschließen — daß sie ohne innere Beziehungen nebeneinander herlaufen — daß der urteilende und genießende Mensch im allgemeinen die eine oder die andere Methode anwenden muß — daß er jedenfalls gezwungen wird, die eine nach der andern anzuwenden, wenn er zu einer umfassenden Kenntnis der uns zugänglichen Phänomene in der Erscheinungswelt kommen will.

Nicht so der Hindu. Bei ihm sind die verschiedenen Betrachtungsarten zu einheitlicher Anschauung der Dinge verschmolzen. Im Leben wie in der Kunst: in seinem Fühlen, Denken, Wirken und Genießen, in der allgemeinen Gesellschaftsordnung und in der Praxis persönlicher Lebensführung, in den Schöpfungen der musikalischen, literarischen und malerisch-plastischen Kunst. Und zwar steht das religiöse Element so durchaus im Vordergrund seines Interesses, hat ihn und sein Wesen so ganz durchtränkt und besessen, daß die ästhetischen und wissenschaftlichen Fragen, daß vor allem die logischen Beziehungen der Dinge untereinander stark zurücktreten, wenn nicht überhaupt ganz dahinter verschwinden. Der Hindu ist der religiöseste Mensch der Erde: der religiöseste und damit auch der unpersönlichste, im Goethischen Sinne. Er lebt nur für seinen Gott, in seinem Gott. Was er unternimmt und was er schafft, tut er alles ihm zu Preis und Ehre. Sein ganzes Leben ist gleichsam unter Religion gesetzt, und natürlich auch seine ganze Kunst. Denn Kunst und Religion bilden in Indien heute noch einen genau so geschlossenen Organismus wie einst im europäischen Mittelalter. Hier gibt es keine religiöse Übung ohne Kunst: ohne Musik, Gesang und Tanz, ohne Farbigkeit und

Prunk in monumental durchgebildeten und phantastisch geschmückten Hallen, Gängen, Höfen und Tempeln. Die Unterhaltungen und Zerstreuungen des Volkes beschränken sich ausschließlich auf die großen religiösen Feiern. Auch wie einst im Mittelalter, wo man die geistlichen Spiele an den hohen Kirchenfesten zur Aufführung brachte und das Volk in den Tagen vor Fastnacht in seiner Weise toben und tollen ließ. Regelmäßige Vergnügungsstätten, wie wir sie jetzt in Europa für alle möglichen Gelegenheiten zu gewissen Abendstunden aufzusuchen pflegen, kennt der Inder im allgemeinen nicht. Ist Festzeit, so wird gefeiert und nur gefeiert: Tage, Nächte und Wochen, in Luxus, Verschwendung und Ausschweifung, maßlos und inbrünstig. Alles für den Gott, zu seiner Befriedigung und Versöhnung, zu seinem Ruhm und sich selbst zur Lust. Sonst wird in Einfachheit und Beschränkung dahingelebt, ohne Wechsel und ohne Sinn für andere als die niedrigsten Lebenswerte.

Darum ist es nur zu natürlich, daß auch die einzelnen Kunstübungen in Indien ihrem Wesen nach viel enger zusammengehören als bei uns. Sie stehen gefühlsmäßig und ästhetisch und sogar rein technisch über derselben uralten Wurzel, schöpfen aus derselben Quelle, die ihnen durch Jahrtausende fließt. Vor allem die bildende Kunst und der Tanz. Aber auch die Musik. Der bewußte körperliche Ausdruck, das bewegte Spiel der Glieder im Rhythmus feierlicher Klänge hat in Indien, wie nirgendwo sonst, den organischen Zusammenhang mit der bildenden Kunst gewahrt. Der indische Tanz ist belebte Plastik und verkörperte Musik. Was man bei uns neuerdings ein wenig zwangvoll und nicht immer mit Glück versucht, Pantomimen und Tänze alten Statuen und Gemälden anzugleichen und nach gehaltvolleren Kompositionen auszuführen, findet sich bei den Indern noch heute als geschlossene Kunstübung, als ursprüngliches Gewächs einer alten künstlerischen Kultur. Wenn auch nur in seinen letzten Resten, wie leider bei allem Großen und Eigenen dieses Volkes und Landes, das einst voller Wunder war und voller Geheimnisse, heute aber enträtselt vor uns liegt mit einzelnen besonders schönen Denkmälern als Museumsstücke, über die man vieles, wenn nicht gar alles weiß, und die man den Fremden herzeigen und er-

klären läßt. Nüchtern und geschäftsmäßig, liebe- und treulos und ohne jede Beziehung zum Urgrund der Dinge.

Die indische Kunst ist vorwiegend eine symbolische Kunst. Es kommt ihr nicht in erster Linie auf die Art und Intensität des Gefühlsausdrucks an, wie bei uns, sondern auf das Zusammenfügen und Abstimmen einer geregelten und bedeutungsvollen Zeichensprache — auf ein inhaltreiches Spiel mit künstlerischen Symbolen als Verständigungsmittel zwischen Künstler und Betrachter, zwischen Schöpfer und Genießer. In der bildenden Kunst und im Tanz — der also bei den Indern, weit mehr noch als bei den anderen Völkern, eine Abart der bildenden Kunst darstellt — gelten dieselben symbolischen Fingerstellungen als maßgebende Ausdrucksmittel. Der indische Tanz ist seinem Wesen nach ein religiöser Tanz, ein Götter- und Tempeltanz, und nimmt seine Gesten unmittelbar von den klassischen Skulpturen, von den Götterbildern alter Zeiten. Die indische Tänzerin tanzt wesentlich mit den Fingern und liefert jedesmal eine Folge ganz bestimmter Positionen der Hände, sogenannter mudras, denen sich dann noch gewisse Bewegungen der Füße und eine allgemeine rhythmische Beanspruchung des übrigen Körpers zugesellen. Mit Hilfe dieser Kunstposen wissen die Tänzerinnen ihre Götter zu beschreiben, ganze Paraphrasen ihres Wesens, glorreiche Zeugnisse ihres Wirkens und ihrer Stellung im himmlischen Universum und dergleichen fromme Dinge mehr zu geben, durch die geregelte Abfolge symbolisch festgelegter Handstellungen also jede typisch-religiöse Empfindung auszudrücken.

Natürlich nur für den Eingeweihten. Nur wer mit den seltsamen und nicht immer leicht deutbaren Symbolen der berühmten indischen Statuen und Reliefs vertraut ist, kann den Sinn dieser Tempeltänze ergründen. Alle anderen werden nur eine mehr oder weniger graziös vorgezeigte Serie verschiedener Hand- und Fingerstellungen beobachten, die sich für den Laien nicht allzu sehr voneinander unterscheiden und ihm deshalb in ihrer Bedeutungslosigkeit mit der Zeit langweilig werden. Sinn und Verständnis für diffizile Ausdrucksbewegungen eines durchkultivierten Menschenkörpers pflegen bei den durch Indien reisenden Europäern so wenig ausgebildet zu sein, daß

die feinen absoluten Reize der indischen Tanzkunst gar keinen oder nur geringen Eindruck auf sie machen — Reize, die auch heute noch neben den konventionellen Werten ihrer Gestensprache herlaufen und den empfindsamen Kunstfreund auch dann zu fesseln vermögen, wenn ihm das Spiel der Finger seinem mystischen Zusammenhang nach dunkel bleibt.

In welcher Weise die indische Tänzerin ihre künstlerische Fingersprache von den verschiedenen Skulpturen der vielfältigen Hinduplastik abzulesen hat, mögen ein paar Beispiele belegen. Die rechte Hand der sitzenden Statue des Avalokitesvara auf Ceylon befindet sich in der „vitarka mudra", die soviel wie „Argument, Unterredung und Unterhaltung" bedeutet. Sie steht aufrecht mit der Innenfläche nach vorn, die vier Hauptfinger sind gekrümmt, die zwei mittleren etwas mehr als die beiden äußeren, der Daumen ist erhoben. Die rechte Hand des sitzenden Buddha (Dhyani Buddha auf Java) zeigt dagegen die „abhaya mudra" und bedeutet „Fürchte dich nicht". Die Finger der erhobenen Hand liegen geschlossen nebeneinander, und nur der Daumen ist ein wenig zur Seite gespreizt. Die vom Körper fortgestreckte, auf einem Stein ruhende Hand des Kapila von Anaradhapura ist als Symbol der „Königlichen Einfachheit" bekannt („maharaja lilaasama"), und die beiden, vor der Mitte des Körpers verschlungenen Hände des sitzenden Buddha von Sarnath liegen in der „dharma-cakra mudra" zueinander und bedeuten „das Umdrehen des Gesetzrades". Während die rechte Hand aufwärts mit der Innenfläche nach vorn gehalten wird, faßt die linke in Rückenlage mit dem Kleinfinger und Mittelfinger den Daumen der rechten.

Die geübte indische Tempeltänzerin muß also eine Unmenge feststehender Handposen beherrschen lernen und diese lyrischen Elemente jahrtausendelanger Überlieferung auf das exakteste auszuführen und kunstgerecht zu einem Ganzen zu verschlingen wissen, damit der Gläubige mit Hilfe dieser Fingersprache alle die Gefühle abzulesen vermag, die sie für den Gott in Bereitschaft hält und kunstvoll an ihn weitergeben möchte. Man kann sich deshalb leicht vorstellen, daß schon die rein akademische Kenntnis dieses höchst eigenartigen und weitverzweigten Darstellungsapparates der indischen Tän-

zerin viele Jahre systematischer Übung beansprucht und daß die indische Tempeltanzkunst an technischen Schwierigkeiten wahrscheinlich die Tanzmethoden aller anderen Völker weit übertrifft.

Es ist augenblicklich in Europa Mode, die indischen Tänzerinnen und ihre Kunst als etwas Minderwertiges und Langweiliges abzutun. Und zwar nicht nur bei Leuten, die schnell zwischen zwei Tempel- oder Palastbesichtigungen irgendwo und von irgendwem für teures Geld etwas vorgetanzt haben wollen und dazu eine sensationelle, so ganz ihrem Geschmack entsprechende Variété-Nummer verlangen, sondern leider auch bei anderen, die sich eigentlich diese Mühe geben müßten, weil sie von vornherein mit der Absicht an die Sache herangehen, der Öffentlichkeit darüber zu berichten. Manchmal haben sie gewiß schlechte Tänzerinnen angetroffen, die es natürlich auch in Indien gibt, und die von den Fremdenführern mit Vorliebe gedungen werden. Meist fehlt ihnen aber doch wohl der rechte Sinn und das tiefere Verständnis für die ästhetischen Äußerungen einer verfeinerten Körperkultur, vor allem aber die Fähigkeit, sich in den Geist und in das Gefühlsleben fremder, traditionell stark gebundener Völker hineinzuversetzen. Oder sie reden gar den Globetrottern nach dem Munde und gehen über alles Fremdartige und nicht gleich Verständliche mit ein paar abweisenden Bemerkungen dünkelhaft hinweg, was dann besonders töricht ist. Ich habe jedenfalls lange nichts Schöneres, Reineres und besonders Stilvolleres gesehen als die Kunst einer südindischen Tänzerin aus dem großen Tempel von Tanjore.

In einem kleinen Hause der von europäischen Einflüssen so gut wie unberührten Stadt, dort wo sie am winkeligsten und schmutzigsten ist, hatte man den vordern Raum zum Tanzplatz hergerichtet. Halbwüchsige Kinder waren noch dabei, den gröbsten Schmutz hinauszukehren, als ich, nicht ohne das Gefühl einer gewissen Feierlichkeit, zögernd eintrat und mich auf den schweren und kunstlosen

Holzstuhl niedersetzte, den man, Gott Shiva mag wissen wo, für mich aufgetrieben hatte. Der Zebu-Kutscher — europäische Wagen gibt es in Tanjore nicht — mein Boy und der alte Tempelführer, der würdige, wenn auch etwas umständliche Manager der ganzen Geschichte, hockten rechts und links von mir am Boden hin.

Die Tanzprobe konnte jetzt beginnen. Denn darum handelte es sich hier. Die Mädchen tanzen, außer gelegentlich im Theater und bei privaten Festlichkeiten, sonst nur im Tempel: an den religiösen Feiern zur Verherrlichung des Gottes, dem ein großer Teil des ihnen von der Menge gespendeten Geldes zufließt. Dabei sollen sie auch als Frauen nicht gerade zurückhaltend sein. Immer zur Ehre ihres Gottes natürlich, der dann von dem Lusterlös wiederum das Seinige abbekommt. Die Kirche hat überall einen guten Magen, und der als göttliche Anwärter berufenen Priester sind hier in Indien besonders viele, so daß die auf den Altarstufen geopferten Silberstücke schon ihre Abnehmer finden, die alle die Shivas, Krishnas, Geneshas, Kalis, Durgas und wie die Heiligkeiten sonst noch heißen mögen, in gottgewollter Bedürfnislosigkeit dort liegen lassen.

Unsere Tanzprobe ist allerdings gebührenfrei. Wenigstens macht der Tempel keine Ansprüche. Sie gilt nicht als Gottesdienst. Der Ober-Brahmane von Tanjore darf nicht einmal drum wissen. Ein gutes englisches Pfundstück ist eben doch etwas sehr Schönes. Das versteht im Grunde niemand besser als Shiva selbst und sein elefantenköpfiger Sohn Genesha, der Herr aller Händler, Tagediebe und Rupie. Sie tanzen deshalb gern einmal vor einem Fremden, diese Mädchen, auch wenn man sich mit besonderm Nachdruck den echten alten Tempeltanz ausbittet und nicht nur mit irgendeinem, für den Ausländer zurechtgemachten Surrogat zufrieden ist.

Zunächst dauert es sehr lange, bis etwas geschieht. Wie stets im Orient. Dann bringt ein ganz kleines, ganz nacktes Mädchen, das nur ein an silberner Kette vor dem Bauch herunterhängendes dreieckiges Amulett ziert, einen großen Palmenwedel. Ich bedeute ihr, mich ein wenig zu fächeln, was sie schnell begreift. Aber schon nach einigen Minuten streckt sie ihre braune Hand aus und sagt „Backschisch, Sahib“. Dann läuft sie mit ihrer Kupfermünze davon.

Inzwischen sind die Musikanten gekommen und haben sich an der Querwand des Zimmers aufgestellt. Zwei Trommler, zwei Beckenschläger und je einer mit der oboenartig klingenden indischen Flöte und mit dem Dudelsack. Sie spielen zunächst eine Art Ouvertüre, wobei die vier Trommler und Beckenschläger die schneidenden Töne der Bläser und das eigene Metallgerassel mit einem sehr intensiven, näselnden Gesang begleiten und den Lärm der Instrumente, meist ohne Erfolg, zu überschreien suchen. Die geöffnete Straßentür und die niedrigen Gesimse der Fenster haben sich jetzt mit Neugierigen gefüllt. Der alte Tempelführer saugt mit großer Feierlichkeit an einer silbernen Wasserpfeife, die ihm von Kindern des Hauses zugetragen wurde. Der Kutscher kaut behaglich seinen Betel und spuckt von Zeit zu Zeit über die Köpfe der Zuschauer hinweg durch das offene Fenster auf die Straße. Ich selbst rauche krampfhaft an der mir vom Hausbesitzer angebotenen ganz schwarzen Zigarette. Und nur der Boy frönt keinem Laster: er raucht, kaut und trinkt nicht und ist sehr stolz darauf. Er markiert den nüchternen Christen, den man vor Jahresfrist aus ihm gemacht hat.

Dann kommt Sie. Ein wirklich schönes Tamilen-Mädchen. In ihrem weichen, ovalen, nicht zu vollen Gesicht hat sie einen ziemlich großen, aber feinlippigen Mund, eine schöne gerade Nase und länglich geschnittene, ein wenig flackernde Augen. Das tiefschwarze, blanke Haar ist vorn asketisch gescheitelt und endet im Nacken als schwerer Knoten. Das ganze Gesicht wirkt durch eine dezent und gleichmäßig aufgetragene Schminke um einige Nuancen heller und gelblicher als die natürliche, ziemlich dunkelbraune Tamilenfarbe. Vielleicht ist sie für unsern Geschmack zu gedrungen und auch etwas zu dick. Den Hindus aber scheint sie der Schöpfung Krone zu bedeuten. Boy, Zebu-Kutscher und Tempelführer geraten jedenfalls in helles Entzücken. Sicherlich ist sie wundervoll angezogen. In Grün und Silber mit sparsamen Goldverbrämungen. Über einem silberbrokatenen Unterkleid liegt in schlichter Drapierung ein schweres, grünseidenes Obergewand mit goldenem Saume, das von einer schwarzen, mit Goldfäden durchwirkten, sehr bauschigen Schürze zugedeckt wird. Die kirschroten Kaschmirhosen lugen unten nur etwa eine Handbreite

heraus. Und ebenso reich und echt ist ihr Schmuck. Im linken Nasenflügel hat sie einige Ringe und Halbringe aus Perlen und Diamanten, an den Armen und Füßen schlichte goldene Spangen und im Haar ein paar schneeweiße, frisch gepflückte Narzissen, die heiligen Tempelblumen der Hindus. Von den Ohren hängen duftige Silberfiligran-Agraffen fast bis auf die Schultern herab. Und mitten auf der Stirn, gerade über der Nasenwurzel, glänzt ein kleiner, schwarzer Punkt. Ganz fein und ein wenig kokett, wie ein Schönheitspflästerchen des Rokoko. Als Zeichen ihrer Kaste, die eine der niedrigsten ist unter den vielen niedrigen dieses seltsamen Landes. Obgleich diese Mädchen dem Shiva, ihrem Herrn und Gott, jedesmal gleichsam angetraut werden, pflegt man sie in sozialer Beziehung nur recht tief einzuschätzen.

Langsam kommt sie jetzt an meinen Sitz heran und überreicht mir mit schlichtem, ehrerbietigem Gruß ein langgestieltes, graziös und kunstvoll gebundenes Bukett aus roten und weißen Blüten. Dann tritt sie zurück und beginnt. Mit leichten Bewegungen des Kopfes und der Schultern, mit einem Zucken der ausgestreckten Arme, die erst ganz allmählich zu großen, malenden Gesten ausholen, dann schließlich vor die Brust gezogen werden und jetzt die Finger ihrem bedeutungsreichen Spiel überlassen. Sie hat etwas zu lange, aber ausdrucksvolle und technisch vollendet geschulte Arme und Hände, deren Posen sie schnell und sicher wechselt. Dabei weiß sie die charakteristischen Stellungen so gut zu treffen, daß man wirklich hin und wieder an gewisse Götterbilder erinnert wird, ohne natürlich im einzelnen ihre symbolische Bedeutung feststellen zu können. Bald spielt sie mit der einen Hand allein und läßt eine Reihe von unmerklich ineinandergleitenden Fingerposen an dem gefesselten Zuschauer vorüberziehen, bald führt sie mit beiden Händen die kunstvollsten Verschlingungen aus. Immer in durchaus sicherm Rhythmus. Manchmal steht sie kerzengerade wie eine Karyatide da, manchmal nimmt sie eine breitbeinige Kniebeuge ein, um so den ganzen Körper für die Darstellung markanter Symbole zu beanspruchen. Oder sie stemmt die Hände in die Hüften, hält Kopf und Schultern ganz fest und zeigt mit vorgestrecktem rechten Bein eine Serie von Fußposi-

tionen, die uns von den Bronzestatuen der tanzenden Götter und Göttinnen her bekannt sind.

Das Ganze wirkt in seiner ornamentalen Gemessenheit durchaus als Zeremonie, als Huldigung. Es ist eine wohltemperierte, höchst feierliche und höchst moralische Handlung: ein Gebet in Gesten, ein Preis- und Dankopfer mit Hilfe künstlerischer Ausdrucksbewegungen eines ganz und gar durchgeschulten Körpers. Ein festlicher Tanzakt im Tempel und für den Tempel. Kein Tanz als Selbstzweck, als Ausdruck irgendwie gesteigerter Gefühle. Das Mädchen tanzt nicht aus der Tiefe primitiver Leidenschaft heraus, um sich so dem Gott in ihrer ganzen Menschlichkeit anzubieten, sondern gibt nur Paraphrasen über allerlei wohlerwogene und passende Gefühle, in einer durchaus konventionellen Zeichensprache. Sie stellt sich selbst nicht tanzend dar, sondern erzählt von allerlei Empfindungen zugunsten ihres Gottes: sie deklamiert tanzend oder tanzt Deklamationen. Ohne aber das Gemüt wiederum ganz auszuschalten. Sie muß ihre Symbole bis zu gewissem Grade füllen, wenn die körperliche Darstellung der überlieferten Posen, wenn das Tanzen überhaupt einen Sinn haben soll. So werden denn auch die einzelnen Gruppen ihrer Finger- und Fußstellungen jedesmal von einem zarten, aber deutlichen Ausdruck des mimisch fein nuancierenden Gesichts begleitet, das auf diese Weise die ganze Skala von kindlicher Freude bis zu ehrerbietigster Ergriffenheit durchläuft.

Jedenfalls hat die ganze Vorführung etwas sehr Würdiges, Jungfräuliches, Keusches und bietet auch tanztechnisch des Interessanten genug, wenn man sich einmal über den Ursprung und die wahre Bedeutung der Ausdrucksmittel klar geworden ist. Vielleicht tanzt das Mädchen für unsere Begriffe etwas zu schwer, auch zu akademisch und zu bewußt, eben zu menschlich-indifferent, weshalb der durchreisende Europäer bei seinem mangelhaften Einfühlungsvermögen im allgemeinen mit dem indischen Tempeltanz nichts Rechtes anzufangen weiß und dann natürlich, wie stets in solchen Fällen, dem Tanz die Schuld gibt. Die taktisch bedingte Zurückhaltung und die dem Mangel lustvoller Leidenschaft anhaftende Sprödigkeit machen aber den Stil des Ganzen aus und sind seine Voraussetzung. Man will einen sym-

bolisch-dekorativen Huldigungstanz zeigen. Weiter nichts. Daher empfindet auch der interessierte Zuschauer bei aller Vielseitigkeit des Ausdrucks-Apparates doch eine gewisse Monotonie. Die Mädchen wollen offenbar nur eine mittlere Empfindungs- und Ausdruckslinie festhalten.

Übrigens bemerkt man trotzdem eine gewisse Steigerung in der Anlage des Ganzen. Die Tänzerin wird nach und nach erregter. Die ruhigen, malenden Gesten bekommen einen präziseren Rhythmus und folgen schneller und hastiger aufeinander. Sie wirft die Arme nach vorn und in die Höhe und stampft mit den Füßen auf: ganz im Einklang mit dem unerhört exakten und energetischen Trommelschlag. Sie macht das so sicher und so vital, daß man oft das Gefühl hat, als ob ihre Gesten selbst den betreffenden Becken- oder Trommel-Akzent hervorgerufen hätten. An diesen wenigen Stellen glaubt man dann doch wieder einen wirklichen Ausdruckstanz zu sehen. Nur fällt sie immer sehr schnell in die zeremoniöse Ruhe ihrer Huldigung zurück. Sie vergißt im Grunde doch nie, was sie dem heiligen Ort und ihrem Gotte schuldig ist, und bleibt, auch auf der höchsten Stufe der künstlerischen Steigerung, stets die tanzende Rhapsodin Shivas.

Verhältnismäßig oft unterbricht sie ihren Tanz. Die einzelnen Touren sind nur kurz. Die korrekte Abwicklung der zahlreichen Finger- und Fußpositionen strengt sie offenbar sehr an. Wenn sie müde ist, tritt sie nach hinten vor die Musiker zurück und fällt in ihren Gesang ein, indem sie Instrumentalisten und Chor noch zu überschreien sucht. Und zwar mit viel Inbrunst. Ihre Töne sind persönlicher und wuchtender als ihr Tanz.

Schließlich mündet die ganze Vorführung in einen längern Gesang aus. Und zwar erfleht sie jetzt Gottes Segen auf mich herab. Für den Augenblick ist der Goldstückspender neben dem Gott die wichtigste Persönlichkeit, um so mehr, als dieser ja bei unserer Tanzprobe auf seinen Anteil verzichtet. Sie improvisiert also und improvisiert lange und mit Emphase. Diese Mädchen sind Tänzerinnen, Sängerinnen, Musikerinnen, Dichterinnen und verführerische Frauen in eins. Man versteht deshalb nicht recht, warum man sie so verachtet, wie man überhaupt in diesem merkwürdigen Lande

so manches nicht versteht. Glücklicherweise werden sie aber auch beneidet. So schön angezogen sind die anderen selten, und soviel echten Schmuck haben sie niemals. Auch an persönlichen Sensationen dürfen sie sich der Tänzerin nicht vergleichen. Shiva, der Herr der Welt und des Tanzes, möge mir gnädig sein, singt sie jetzt zum Schluß mit besonderm Nachdruck, und möge mir viel Geld und eine Menge schöner Frauen schenken. Ich habe natürlich nichts dagegen. Mir ist dieser tanzende Gott ohnehin sehr sympathisch und sein Lustmädchen nicht minder.

Jetzt hat sie geendet. Das Orchester bricht mitten im Lärm ab. Der Bann, der länger als eine Stunde über den Zuschauern gelegen hat, löst sich. Ein unerträgliches Geschwätz erfüllt mit einemmal den Raum. Die Tänzerin kommt bis dicht an meinen Sitz heran, macht die schöne Pose ihres Abschieds-Salaams, indem sie sich ganz tief verneigt und die rechte Hand mit edler Geste bis vor die Mitte des Gesichts führt, und geht dann langsam nach hinten auf den Hausgang zu, wo sie im Dunkeln verschwindet.

Auch ich verlasse jetzt schnell das Zimmer, springe in meinen Zebuwagen und galoppiere davon. Man glaubt nicht, wie diese kleinen Ochsen laufen können. Das Trinkgeldfeilschen überlasse ich, wie immer, meinem Boy. Es wäre diesmal ganz besonders schlimm gewesen, erzählte er mir nachher. Doch hätte man, außer dem englischen Pfund als vorher abgemachtem Tanzpreis, nichts weiter aus ihm herauspressen können. Nur eine tüchtige Portion Flüche wären ihm nachgeschickt worden. Sie dürften ihn aber kalt gelassen haben. Er ist ja Christ.

Dieser indische Tempeltanz wird, wie gesagt, nicht nur bei religiösen Feiern, sondern auch bei allen möglichen anderen festlichen Gelegenheiten, vor allem bei Hochzeiten und sonstigen Schmausereien, ausgeführt und sogar in Theaterstücken verwertet, wo dann sehr häufig irgendeine schöne Tänzerin irgendeinen König oder Prinzen durch ihre Kunst zu berücken hat. Der Inder tanzt niemals

selbst. Er läßt sich nur etwas vortanzen. Und zwar bestellt er gewöhnlich drei oder vier dieser Mädchen, die ihn dann meist einzeln, also der Reihe nach, seltener zu mehreren gleichzeitig, unterhalten dürfen.

Bei diesen mehr weltlichen Anlässen spielt dann auch der Bauchtanz eine Rolle, der mir vom Tempelmädchen in Tanjore zwar nicht gezeigt worden ist, der aber trotzdem bei den großen Orgien zu Ehren Shivas und seines Lingams ausgiebig genug zu seinem Rechte kommen soll. Da die Hindus diese äußeren Finales ihrer großen religiösen Feste nicht gern vor Europäern durchführen, pflegen die Tanzmädchen die rein erotischen Touren ihres Tempelprogramms vielfach auch bei ihren Privataufführungen fortzulassen. Ich sah sie dann später von mohammedanischen Tänzerinnen, und zwar in sehr dezenter Art und Weise: eigentlich mehr als ein Schütteln des Körpers, das sich nur hin und wieder zu einem leichten Schlängeln der Hüften und Bauchmuskeln steigerte.

Die Sprünge und Verrenkungen, die der Indien bereisende Fremde manchmal bei Straßenumzügen erlebt und die ihm sein Führer dann als Teufelstänze zu bezeichnen pflegt, haben mit der Tanzkunst eigentlich nichts zu tun. Was sich da auf der Straße wie toll gebärdet, sind einfache Kulis, denen bis auf die Knie reichende groteske Kostüme und schreckhafte Masken überstülpt wurden. Sie sollen lediglich den Trubel vermehren und die allgemeine Feststimmung heben. Und wenn man hier auch schließlich einen ähnlichen Ursprung annehmen darf, so können diese sich ewig wiederholenden und im Grunde ausdruckslosen Springereien mit den wundervollen Teufelstänzen der Singhalesen nicht in einem Atem genannt werden.

HINDU-THEATER

In Colombo pflegt während der kühleren Monate ein indisches Theater zu gastieren, das dann gewöhnlich von einer größern Stadt des Festlands nach Ceylon herüberkommt und meist von einem Parsen geleitet wird. Diese Nachfahren der alten Perser sind recht geschäftskundige Leute. Sie sitzen vor allem in Bombay und besorgen hier den internationalen Zwischenhandel. So haben sie sich auch des Theatergeschäfts angenommen und reisen an der Spitze ihrer Truppen, oft auch als ihre ersten Schauspieler, durch die indischen Lande, deren allgemeine Verkehrssprache das Hindostanische ist.

"The Bombay Parsee Theatrical Co" hatte für den Abend meiner Ankunft "The enchanting Play Gubru-Zerina" eines nicht genannten Dichters angekündigt. Der grazile Mohammedaner, der mir im Galleface-Hotel mit erstaunlicher Schnelligkeit Maß für einige rohseidene Anzüge zu nehmen wußte, empfahl mir das Stück dringend und erklärte sich sogar bereit, als Dolmetscher mit ins Theater zu gehen. Da es abends infolge eines heftigen Zyklons immer noch in Strömen regnete, saßen wir mit noch einigen Schiffsgenossen so ziemlich als einzige Gäste in der unbehaglichen Blechbude, die in diesem Falle das Theater vorstellte. Der Direktor hatte bereits angeordnet, daß aus Mangel an Besuchern nicht gespielt werden sollte. Doch machte er seinen Entschluß sofort wieder rückgängig, als wir zu etwa zehn Europäern in ebenso vielen Rickschahs angefahren kamen. Die fünfzig Rupie, die wir zusammen für unsere reservierten Sitze unmittelbar vor der Bühne zu zahlen hatten, deckten ungefähr den Tagesetat seiner Truppe. Die Musiker mußten also ihre Instrumente wieder auspacken. Auch wurde es bald hinter dem Vorhang lebendig. Man hörte aufmunternde Stimmen und allerlei Gepolter. Dann flammten die elektrischen Bogenlampen zischend auf, und die Vorstellung begann.

Was sich die Inder heute in ihrem Theater vorspielen lassen, sind Opern recht kunstloser Art. So ungefähr im Genre der Lortzingschen Volksstücke: der Undine etwa. Auch stofflich. Mit etwas Zauberei und humoristischen Einschlägen in verhältnismäßig ernste Handlungen. Mit Elementen aus der Stegreifkomödie und dem Zirkus. So wechseln Chöre, Ensembles und Soli, größere und kleinere Dialogpartien, komische Intermezzi und Clownerien mit Aufzügen, Tänzen und anderm szenischen Füllsel regelmäßig ab. Besonders gern wird gekämpft, geschimpft und geprügelt. Wahllos umranken allerlei recht niedrige Menschlichkeiten das primitive Gebäude der sogenannten dramatischen Vorgänge und sorgen für das Amüsement des anspruchslosen Publikums, das im allgemeinen nur aus Angehörigen der unteren Klassen besteht.

Die Inszenierung hält sich an schlechte europäische Muster. Man verwendet eine ganz vorsintflutliche Kulissen- und Soffitenbühne mit flacher oder tiefer Szene, je nachdem eine größere Spielfläche für allerlei Hofempfänge und Festlichkeiten oder nur ein schmaler Raum für intimere Auftritte nötig ist. Ein paar frei in die Bühne hineinhängende elektrische Bogenlampen und eine Fußrampe mit einer Reihe schlecht eingedeckter Glühbirnen werfen übergrelles Licht auf fürchterlich gemalte Dekorationsteile, die ein Sammelsurium mißverstandener und roher Architektursymbole oder wahllos durcheinander gepinselter Baum- und Strauchelemente darstellen. Der Zettelverteiler behauptete stolz, sie wären aus Deutschland, was ich nicht einen Augenblick bezweifelte. Die Kostüme hätten sie dagegen alle selbst angefertigt: aus englischen Stoffen und böhmischem Flitterwerk. Sie erinnerten bei der Häufung des schmückenden Zierats mit ihren hart nebeneinander gesetzten indiskreten Farben an europäische Kleinstadtmaskeraden. Es ist unbegreiflich, daß sich die Leute hier in Indien auf dem Theater mit diesem scheußlichen fremdländischen Surrogat zufrieden geben, wo doch ihre Tänzerinnen immer noch in die herrlichsten Brokate und Spitzenschleier des eigenen Landes gekleidet sind.

Das Orchester sitzt, wie bei uns zu Hause, mitten vor der Bühne. Es braucht nicht allzuviel Platz, da es immer nur aus drei Musikern

besteht: dem Spieler des Serphino, eines kleinen, aber recht aufdringlich klingenden Harmoniums, einem Oboebläser und dem Trommel (tubla-) und Glockenspielschläger. Die beiden Melodieinstrumente gehen mit der Gesangsweise, die sich auch hier wieder auf eine europäischen Ohren für die Dauer unerträgliche Nasenresonanz stützt. Und der Mann am Schlagzeug sorgt für das Untermalen der Kampf-, Tanz- und Diskussionsszenen. Die ganze Musik wirkt in ihren ewig gleichen, meist schnellen und springenden Rhythmen und in der ebenfalls unverändert bleibenden Intensität ein wenig ermüdend, ist aber sonst originell und das einzig wirklich Anregende des Abends.

Das heutige Theater der Hindus hat keinerlei Tradition. Wir finden hier nichts, das Eindruck machte, das uns packte oder gar erschütterte. Das Alte ist ganz und gar verkümmert, hat längst keine Sprossen mehr getrieben und deshalb das Interesse der Menge verloren. Und für etwas Neues, dem eigenen Volkstum zwangvoll Abgerungenes fehlt die nötige Kraft und Kultur, fehlt die sinnvolle Lust am Schönen, der Drang nach Offenbarungen höherer Werte. Was man hier mit ansehen muß, sind ohnmächtige Versuche eines im Niedergang begriffenen Volkes, fremde Ausdrucksformen herzunehmen und ganz oberflächlich abzuwandeln, wofür man sich dann in weiteren Kreisen noch nicht einmal interessiert. Was die Parsen ihrem Publikum auf der Bühne vormachen lassen, schwebt gleichsam in der Luft. Das Hindutheater gehört nirgendwo hin. Es ist weder Ausdruck, noch Spiel, sondern irgendeine belanglose Zwischenstufe. Man hat den guten Willen zu beiden, kommt aber zu nichts. Das Vollbringen fehlt. Alles wird kaum angedeutet. Die Gesten und Bewegungen erfolgen nur im Ansatz und ganz ohne Grazie. Keiner weiß zuzupacken und etwas zu Ende zu machen, wo doch im Theater alles auf zielbewußter Fertigkeit beruhen soll. Einiges glaubt man ja schließlich zu verstehen oder doch ahnungsvoll ergründen zu können. Das meiste aber bleibt unrettbar dunkel, auch wenn einem der Inhalt der einzelnen Akte vorher erzählt wird. Talentloseres als diese

Aufführungen ist jedenfalls nicht auszudenken. Zunächst meint man, besonders unbegabte Anfänger vor sich zu haben, bis dann langsam das Wesen dieses grotesken Dilettantismus enthüllt und das Unzulängliche als Methode erkannt wird.

Der Besuch eines Hindutheaters ist deshalb für den Europäer eine Qual. Nicht einmal so sehr, weil ihm die gleichmäßig lärmende oder sonstwie monotone Art der Darstellung auf die Nerven geht, wie bei manchen Negertänzen oder bei Stücken des chinesischen Theaters, sondern weil er gar nichts mit diesen Dingen anzufangen weiß — weil ihnen alles mangelt, was uns für die Bühnenwirkung unerläßlich erscheint: Prägnanz und Vollendung, Fülle und Kontur, Selbstverständlichkeit, Würde und Schönheit. Sie erzählen da oben das Stück herunter, stellen es aber nicht dar. Was sie schließlich doch wollen, namentlich jetzt im Anschluß an europäische Muster, und was sie zweifellos immer gewollt haben. Sicher einmal zur Glanzzeit des indischen Theaters, das über die episch-rezitatorische Art der Bühnendarstellung, wie wir sie noch heute bei den Singhalesen finden, aller Wahrscheinlichkeit nach weit hinausgekommen war. Sie rezitieren mit ein paar unterstreichenden Bewegungen, die noch dazu ganz unausgesprochen gelingen. Die Leute wissen nicht, was sie wollen, und getrauen sich nicht, etwas Rechtes zu können. Ihre Hilflosigkeit ist so groß, daß sie gleichsam den Stil des Ganzen bestimmt. Nur manchmal glaubt man, flüchtige Reste einer eigenen Note zu sehen. Im Chor vor allem. Die Gesten haben dann etwas Gebendes, Zuweisendes. Die Sänger wenden sich hier mit müde angesetzten Exerzitien unmittelbar an das Publikum und reichen ihre Bewegungen gleichsam ins Parterre hinunter. Ich habe diese sonderbare Art des körperlichen Ausdrucks sonst nirgendwo gefunden und meine deshalb, daß sie doch wohl als rassige Eigentümlichkeit angesehen werden muß.

Wie alle Hindustücke beginnt auch das unsere mit einem Ballett, und zwar mit schier endlosen Tänzen am indischen Fürstenhofe Je-

gander Shas. Zwölf ungewöhnlich häßliche und dürftige, als Mädchen verkleidete Knaben haben sich in zwei schrägen Linien vom Proszenium bis zu dem inmitten des Saales befindlichen Thron aufgestellt und machen fortgesetzt dieselben stereotypen Freiübungen, indem sie die Beine ein wenig heben und dazu mit den Armen fuchteln. Hieran schließt sich, ebenfalls dem allgemeinen Brauch gemäß, ein langes philosophisches Gespräch des Helden und Königsohnes Gubru mit dem Hofnarren Dokhul über die Fähigkeiten des Menschen und seine Bestimmung im Weltganzen. Endlich wird ihnen dann gemeldet — auch dieser Auftakt der eigentlichen Handlung ist typisch für das indische Drama — daß wilde Tiere in die Fluren um den Königspalast eingebrochen seien, worauf Gubru und Dokhul sich sofort aufmachen, um Abhilfe zu schaffen und die Bestien zu erlegen oder zu verjagen. (Gubru mit Pfeil und Bogen und einem europäischen Kavalleriesäbel um den Leib.) Beim Durchstreifen des Waldes finden sie aber statt Löwen und Tiger ein schönes, fremdartiges Mädchen, in das sich Gubru sofort verliebt. Da Zerina, so heißt das Mädchen, diese plötzliche Zuneigung ebenso schnell erwidert (indem sie auf ihn zuhüpft und seinen Arm streichelt), bleibt er gleich einige Wochen bei ihr, wird dann aber von einem eifersüchtigen Nebenbuhler hypnotisiert und mitsamt der Geliebten an den Hof ihres Vaters nach China entführt. (Diese Flitterwochen und die zauberische Luftreise liegen hinter der Szene.) Als der Kaiser erfährt, daß seine Tochter Zerina einem fremden Manne angehört hat und dieser Mann sich in seiner Nähe befindet, erteilt er nach einer langen Beratung mit der Kaiserin, seiner Gemahlin, den Befehl, Gubru zu hängen. (Die Verzweiflung, die Zerina bei der Mitteilung des väterlichen Entschlusses ergreift, wird ebenfalls nur wieder angedeutet: sie trippelt in dem ihr eigenen Hüpfschritt auf den Thron zu und schlägt automatisch beide Hände zusammen.) Inzwischen hat man aber am Hofe Jegander Shas den Aufenthaltsort Gubrus erfahren und ihm unter der Führung seines Freundes Rustam ein Kriegsheer nachgeschickt. Als Kaufmann verkleidet, weiß dieser mit dem Gefangenen in Verbindung zu treten. Er schickt ihm Nahrung in den Kerker und versteckt seinen Ring unter den Speisen,

um Gubru auf diese Weise mitzuteilen, daß seine Befreier in der Nähe sind. Schließlich entflieht er mit der Geliebten und erobert zusammen mit Rustam ganz China. (Der Kampf ist noch das Beste an der ganzen Aufführung: das Aneinandervorbeilaufen und blitzschnelle Umwenden, das gleichzeitige Zuspringen der Angreifer und die bewußte Rhythmik der Fechter hatte geradezu etwas Japanisches.) Kaiser und Kaiserin müssen jetzt außer Landes gehen und ihr Dasein in Kümmernis beschließen. Rustam, Gubru und Zerina aber kehren an den Hof Jegander Shas zurück, erzählen dem König ihre Abenteuer und leben fürder glücklich und zufrieden miteinander.

Eine andere hindostanische Aufführung sah ich in Bombay, aber keine bessere. Zwar hatten die beiden Komiker eine lebhafte mimische Phantasie und treffsichere Bewegungen. Und die schön und echt angezogene Tempeltänzerin, die den tugendsamen König verführen sollte, wirkte mit ihrem aggressiven Charme zumindest auf die Sinne und tanzte auch sonst nicht übel. Alles übrige aber war schlecht. Auch der Herr Direktor selbst. Wieder ein Parse, und zwar voll guten Willens. Sein Eifer hatte etwas Rührendes, wie stets bei schmierenhaften Aufführungen. Man kann diesen Leuten im Grunde nicht böse sein, was für Ungeheuerlichkeiten sie auch immer begehen. Jedenfalls unterschied sich seine Truppe als Ganzes nicht von der in Colombo. Der Chor bestand auch jetzt wieder aus rachitischen Knaben in Mädchenkleidern, die ihre braunen Gesichter hell geschminkt und ganz dick mit Puder belegt hatten, was ganz scheußlich aussah. Eine möglichst weiße Haut vorzutäuschen, ist ja nun einmal das sehnsüchtige Bestreben jedes Farbigen.

Es gab ein sehr tugendhaftes Stück. Von einem König, der die Unwahrheit nicht sagen kann und lieber alles hergibt, was er besitzt, ehe er ein unanständiger Mensch wird. Jedesmal, wenn er emphatisch verkündet — und er tut es öfter — daß er lieber sterben wird, als eine Lüge aussprechen, geht ein Beifallssturm durch das Haus. Die Hindus haben es gern, wenn sich die Tugend auf der

Bühne zu Tisch setzt. Im Leben sollen sie ja die größten Gauner sein. Wenigstens hört man darüber nur eine Stimme. Im Spiel aber reizt sie die Unwirklichkeit so, daß die ganz guten Menschen als Theaterhelden bevorzugt werden. Das Moralische versteht sich hier in Indien nicht ohne weiteres von selbst. Man muß es den Leuten immer wieder ausdrücklich und an hervorragender Stelle servieren. Dann macht es Eindruck, ohne aber zu verpflichten. Für den Orientalen hat Bühne und Welt nichts miteinander gemein. Das ist hier das Angenehme für den Zuschauer. Menschlich geht ihn das alles gar nichts an.

Das Stück beginnt mit einem Vorspiel im Himmel. Gott Indra beschäftigt sich im Rate der Seinigen wieder einmal mit den Menschen und stellt endlich die Kardinalfrage, ob es auf der Erde ein Wesen gebe, das immer nur die Wahrheit spreche und das bereit sei, dafür zu sterben. Die Götter neigen auf diesem heiklen Gebiet äußerster Skepsis zu und schütteln die weisen Häupter. Niemand glaubt an einen solchen Menschen. Mit alleiniger Ausnahme des heiligen Vashisth, der von Harishchandra, dem König von Ayodhia, moralische Wunderdinge zu berichten weiß. Man beschließt deshalb, sich von der Richtigkeit seiner Aussage zu überzeugen und den heiligen Vishvamitra, den größten der göttlichen Skeptiker, auf die Erde zu senden, um König Harishchandra nach bewährten Regeln zu versuchen.

Da sich die Himmlischen bei solchen Gelegenheiten stets einer großen Unerbittlichkeit befleißigen — der Teufel ist da viel liebenswürdiger — so ergeht es dem Ärmsten eine Zeitlang herzlich schlecht. Vishvamitra beginnt damit, den König für religiöse Zwecke um tausend Goldstücke zu bitten, die ihm der reiche und gefällige Herrscher sofort zusagt und von seinem Schatzmeister auszahlen lassen will. Der Versucher gibt aber vor, die Summe noch nicht zu brauchen, und bittet den König, sie zu seiner Verfügung zu halten. Dann verschwindet er zunächst wieder vom Hofe und überläßt den König seinen Geschäften. Dieser führt jetzt mit allen möglichen Leuten tiefsinnige Gespräche, verjagt die üblichen wilden Tiere aus den Fluren seiner Bauern und darf sich überhaupt noch eine Zeitlang einer

gesegneten Regierung und eines glücklichen Familienlebens erfreuen. Bis Vishvamitra eines Tages die Stunde der eigentlichen Versuchung für gekommen erachtet und dem König eine sehr junge und sehr schöne Frau ins Schloß schickt. Die Himmlischen kennen für solche Zwecke durchaus die richtigen Mittel und haben sich auch hier nicht geirrt. Denn das Mädchen wird alsbald vorgelassen. Sie singt und tanzt, tut immer verführerischer und bittet den König schließlich, sie zu seiner Geliebten zu machen. Da Harishchandra aber mit seinem Weibe in glücklichster Ehe lebt, wird die zudringliche Sirene ohne viel Umstände an die Luft gesetzt. Sofort erscheint jetzt Vishvamitra am Hofe, um gegen die brüske Art des Königs auf das Entschiedenste zu protestieren. Es handle sich hier um eine besonders edle Fee, die Harishchandra mißverstanden haben müsse. Doch läßt sich der König nicht beirren und antwortet dem Heiligen, daß er lieber abdanken und mit Frau und Kind bettelnd durch die Lande ziehen wolle, als derartige Schändlichkeiten begehen. Worauf der Versucher kaltblütig die Einlösung dieses stolzen Wortes verlangt.

Ehe der König aber seine Krone ablegen und in die weite Welt hinausziehen darf, macht der Heilige noch die Schuld von tausend Goldstücken geltend, die Harishchandra als jetzt Mittelloser natürlich nicht bezahlen kann. Das Ansinnen, sein Versprechen öffentlich zu leugnen, weist er wiederum entrüstet zurück und geht als Bettler seiner Wege. Nur von Frau und Kind begleitet.

Ständig wird er jetzt von Vishvamitra und seinen Helfershelfern belästigt, die immer von neuem ihre Schuldforderung erheben. Bis er die Quälerei nicht mehr aushalten kann und in den Ratschlag des Versuchers willigt, seine Frau und seinen Sohn als Sklaven zu verkaufen und sich selbst als Gehilfen bei der Leichenverbrennung zu verdingen, das heißt den verachtetsten Beruf auszuüben, den der Hindu kennt. Aber auch mit dieser letzten Erniedrigung ist sein Los noch nicht erfüllt. Das Kind wird im Dschungel von einer Kobra gebissen und stirbt. Und als die unglückliche und jetzt ganz mittellose Mutter ihre Herrin um das Geld für die Leichenverbrennung bittet, weist man sie brüsk ab und bedeutet ihr, daß es schon ärgerlich genug sei, eben erst den hohen Kaufpreis für das Kind bezahlt zu haben.

Sie muß sich deshalb ohne Geld zur Verbrennungsstation aufmachen, wo ihr Mann zwar vor Schmerz über den Tod seines Sohnes vergehen will, sich aber doch nicht entschließen kann, die Zeremonie ohne Zahlung des behördlich vorgeschriebenen Betrages auszuführen. Gleichzeitig tritt Vishvamitra in Gestalt eines alten Mannes zu ihm und erzählt, daß er ein Gegengift für Kobrabisse besitze, wodurch er das Kind wieder ins Leben zurückrufen könne. Nur habe auch er einen Sohn, der eines Mordes angeklagt sei. Wenn Harishchandra in dieser Mordsache ein falsches Zeugnis ablegen wolle, würde er (der alte Mann) sein Mittel gern erproben. Natürlich wendet sich der Versuchte auch hier wieder mit der ihm eigenen starken Entrüstung ab.

Inzwischen hat Vishvamitra im Dschungel einen jungen Fürsten ermordet und den Dolch am Tatort liegen lassen. Harishchandras Frau findet die Leiche, bemüht sich um sie und nimmt, ohne etwas Böses dabei zu denken, den Dolch in die Hand. In diesem Augenblick kommen Polizisten herangestürzt und schleppen sie vor den Richter. Der verurteilt sie als Mörderin zum Tode, und zwar mit der Verschärfung, daß der eigene Mann die Exekution vollziehen soll. Harishchandra wird zunächst vor Schreck ohnmächtig, erklärt sich dann aber doch bereit, den Spruch des Richters zu erfüllen. Schon hat er das Schwert erhoben, um den verhängnisvollen Streich zu tun, als Indra mit den anderen Göttern herbeieilt und ihm Einhalt gebietet. Harishchandra erfährt jetzt, daß alles nur eine göttliche Versuchung gewesen ist — daß die Leute, denen er seine Frau und seinen Sohn als Sklaven verkauft, der Mann, dem er sich als Gehilfen verdungen hat, der ermordete Fürstensohn und alle die anderen Personen seines Leidensweges keine Menschen, sondern Götter gewesen sind. Indra erklärt jetzt vor allen Himmlischen, daß er die ihm auferlegte Probe glänzend bestanden und Vishvamitra und die übrigen Zweifler arg beschämt habe. Er beschenkt ihn aufs neue mit seinem Königtum und setzt ihm eigenhändig die Krone wieder auf. Eine große Apotheose macht dann den Beschluß.

Das Stück ist, wie die meisten Dramen der indischen Bühne, in hochhindostanischer Sprache, dem sogenannten Urdu, verfaßt, das die Gebildeten in der Gegend von Delhi sprechen. Kenner sagten mir,

daß es ein Genuß wäre, der wundervollen Diktion und dem Wohlklang dieses klassischen Dialektes zu folgen — daß man deshalb die Pflege des Urdu dem Hindutheater als Verdienst anrechnen müsse. Nur um die Sprache zu hören, gingen hin und wieder auch einmal Gebildetere ins Theater.

Als Dichtungen und Dramen sind die Stücke gleich wertlos. Auch im Harishchandra halten die Personen endlos lange Reden in Gegenwart vieler anderer, die unbeteiligt dabeistehen oder dabeisitzen. Im übrigen herrscht auch hier die primitive Opernform mit abwechselnden Gesangs- und Sprechszenen, die unvermittelt und unbegründet aufeinander folgen. Dazu werden auch hier, wie damals in Colombo, in die ernstesten Szenen allerlei komische Intermezzi eingestreut, die gar nicht oder nur sehr lose mit der eigentlichen Handlung zusammenhängen. Die Leute wollen auch in der Tragödie gelegentlich immer wieder lachen. Im Orient noch mehr wie bei uns zu Hause. Eine Konsequenz in der Stimmung wird hier überhaupt nicht verlangt.

Auch das rein Schauspielerische war kaum interessanter als in Colombo. Die Darsteller begleiteten jede ihrer rhythmisch vorgetragenen Phrasen mit reichlichen, aber wenig bedeutungsvollen Gesten, die bei den meisten weder Form noch Farbe hatten. Sie schlugen sich selbst den Takt, abwechselnd mit dem linken und dem rechten Arm oder gar mit beiden, und unterstrichen auf diese Weise ihre Sätze. Dazu kamen dann noch allerlei Handbewegungen, die zwar auf die Ausdrucksformen der Tänzerinnen zurückgehen, hier aber nur die allereinfachsten Fingerstellungen berücksichtigen und sich meist mit dem Drehen der flachen Hand von oben nach unten oder umgekehrt begnügten.

Bis vor wenigen Jahren durften im Hindutheater nur Männer auftreten. Jetzt sieht man hin und wieder auch Frauen, die aber fast alle aus den Freudenhäusern kommen. Die anständige Indierin gibt sich für öffentliche Darstellungen nicht her. Wenn sie wirklich

einmal den frevelhaften Wunsch hegen sollte, würde es der Herr und Gemahl niemals gestatten, daß sie sich vor anderen produzierte. Und da auch die Schauspieler im allgemeinen dem niedrigsten Stande angehören, kann das hindostanische Theater schon aus diesem Grunde keinen höhern Flug nehmen. Jedenfalls hat es zurzeit gar keine kulturelle oder gesellschaftliche Bedeutung und wird auch so lange ein proletarisches Unterhaltungsinstitut (ein ehrliches, aber belangloses) sein und bleiben, bis sich die Intelligenz des indischen Volkes wieder für die ästhetischen, ethischen und nationalen Probleme der öffentlichen Schaubühne zu interessieren weiß. Heute gehen, wie gesagt, fast nur Leute von der Straße hinein, und zwar ausschließlich Männer. Für Frauen gilt der Theaterbesuch nicht als anständig. Das heißt, die Männer sind lieber allein.

Alles in allem handelt es sich also beim Hindutheater um eine heruntergekommene Kunst, die durch europäische Einflüsse noch weiter degenerieren mußte. Die Vorstellungen sind gut eingeübt und gehen wie geschmiert. Man spielt ohne Souffleur und ohne Noten. Und doch bietet das Ganze für uns nicht das geringste Interesse. Indien hat heute kein Theater mehr. Auch kein Theaterbedürfnis. Der hier besonders grausame Kampf um das bißchen Dasein zehrt die ohnehin nicht übermäßig reichen Lebensenergien der Menschen so ziemlich auf. Der geringe Spieltrieb erschöpft sich in religiösen Übungen und läßt es bei allerlei privaten Meditationen bewenden. Man phantasiert sich selbst etwas zusammen. Das genügt dem Inder und hat dann noch den Vorzug, daß er dabei nicht auf andere angewiesen ist, und daß es nichts kostet.

PALAST-TÄNZERINNEN DES MAHARADSCHA

Es hat etwas ungemein Sympathisches, daß man bei den Indern seine Erlebnisse in der darstellenden Kunst nicht, wie anderswo, mit der Allgemeinheit zu teilen braucht. Wer hier etwas Schönes und Wertvolles sehen will, muß sich strebend darum bemühen — muß Leute aufspüren, die genau Bescheid wissen und mit den betreffenden Kreisen in persönlicher und geschäftlicher Verbindung stehen, die ihm also die gewünschten Kunstleistungen in möglichst guter und echter Qualität besorgen können. Allerdings keineswegs immer für billiges Geld. Wenigstens wird der idealen Handlung meist ein langwieriger kommerzieller Akt voraufgehen, mit dem aber der Europäer bald rechnen lernt, ohne sich dadurch in seinen Genüssen ernstlich stören zu lassen.

Man muß in Indien also zu den Menschen hingehen, deren musikalischer und choreographischer Kunst man zuhören und zusehen will, oder muß sie zu sich einladen, so daß man auf diese Weise stets das angenehme Gefühl hat, höchstpersönlich und auch besonders gut bedient zu werden. Was die geputzten Mädchen dann bei dieser Gelegenheit empfinden und in ihre fremde und eigenartige Kunstsprache umsetzen, geht immer nur den einzelnen an, ist von ihm gewünscht und geschieht ausschließlich zu seiner Lust und Belehrung. Niemand setzt ihn vor gesellschaftliche Schranken und leitet einen Teil seiner Genußfähigkeit auf andere, im Grunde kunstfremde Dinge ab. Kein anders fühlender und anders organisierter Mensch stört durch gelegentliche Äußerungen, ja oft schon durch einen Mangel an ästhetischer Spannkraft beim Erleben der dargebotenen Kunst und durch frühzeitig eintretende Gleichgültigkeit seine Kreise. Wenn er kommt, wird begonnen, und auf seinen Wink hört man wieder auf. Er läßt besonders schöne Dinge wiederholen, zweimal, dreimal, und andere wieder vor der Zeit abbrechen, die ihm reizlos scheinen und nichts Neues und Interessantes zu sagen wissen.

Der Kunstfreund kann in Indien, ohne allzuviel Mühe, ein wenig Ludwig von Bayern spielen und hier die oft so verlästerte Eigenart des fürstlichen Sonderlings, jedesmal die ganze künstlerische Vorführung auf sich allein zu beziehen, vollkommen begreifen lernen. Jedenfalls würde meine nächtliche Fahrt zu den mohammedanischen Tänzerinnen des Maharadscha in Jaipur sicher auch weiland dem König gefallen und seinem starken Bedürfnis nach Romantik durchaus entsprochen haben. Die Mädchen wohnen sonst im Palaste und müssen jederzeit der Lust und Laune ihres Herrn gefällig sein. Jetzt waren sie gerade auf einen Monat beurlaubt worden und zu Verwandten oder Freunden in die Stadt gezogen. So konnte ich wenigstens einige von ihnen zwanglos tanzen sehen, nachdem ein geschickter Führer das Nötige besorgt hatte.

Die Vorbereitungen sind immerhin geheimnisvoll genug. Erst um zehn Uhr abends machen wir uns von dem ziemlich weit vor der Stadt liegenden Hotel zu Wagen auf. Der Weg dünkt mich endlos. Ein Stadttor nach dem andern lassen wir zur Rechten, ohne einzubiegen. Wir fahren offenbar an der Umfassungsmauer entlang. Es ist Neumond und bei dem Mangel jeder Straßenbeleuchtung so gut wie nichts zu erkennen. Da huscht an einer Kreuzung der Landstraße ein Mann geheimnisvoll zu uns auf den Bock, nimmt dem Kutscher die Peitsche aus der Hand und schlägt auf die tagesmüden Pferde los. Nach wenigen Minuten geht es dann endlich in gestrecktem Galopp durch das nächste Tor in die Stadt und noch ein paar Straßen ins Innere hinein. Dann hält der Wagen. Um elf Uhr werden die Tore Jaipurs geschlossen, so daß der Kutscher draußen auf uns warten muß. Es ist deshalb höchste Zeit für ihn, zurückzufahren. Wortlos endzündet jetzt der geheimnisvolle Mann seine Laterne, winkt uns, zu folgen, und schreitet eilig voran. Wir passieren in großer Hast ein Gewirr enger Gassen und hofartiger Plätze. Ab und zu wirft ein dürftiges Öllicht einen schwachen und unsichern Schein auf die schmutzige Straße. Einzelne Männer kauern, wie Schatten, in der Tür ihrer niedrigen Hütten und sehen der flüchtigen Gruppe verwundert nach. Ein kleiner, struppiger Hund springt mit heiserm Gebell aus einer Maueröffnung an

unserm Führer hinauf, so daß die Laterne verlischt. Da wir keine Zeit verlieren wollen, nimmt der Mann ohne viel Umstände meine Hand und zieht mich noch ein paar hundert Schritt hinter sich her. Endlich sind wir auf einem ziemlich großen Platz angekommen. Hier brennt in der Ecke ein Licht. Es gehört zu einer kleinen Hütte, die nur durch einen sehr schmalen Gang passiert werden kann. Wir müssen dann nochmals einen Hof kreuzen und ganz hinten eine schmale, von außen dem Gemäuer angelehnte Stiege erklettern. Dann erst öffnet ein auf der Schwelle lungernder Mann und läßt uns in einen nicht sehr großen, aber stilvollen indischen Saal eintreten.

Ein paar gelbe Ampeln beleuchten den niedrigen Raum. Die der Tür gegenüberliegende Fensterseite wird von einem durch reich geschnitzte Bogen abgeteilten Altan eingenommen, auf dessen Ruhepolster bereits vier bis fünf Männer hocken und an ihren Wasserpfeifen saugen. In dunkle Mäntel gehüllt, sitzen sie in den phantastisch hohen, kunstvoll gewundenen Turbanen wie Statuen da und genießen ihren feinen arabischen Tabak mit einer Inbrunst und Würde, wie es eben nur Mohammedaner fertigbringen. Als ich weiter ins Zimmer komme, neigen sie ihre Köpfe fast bis zur Erde, ohne dabei aufzustehen. Der geheimnisvolle Mann, der sich jetzt als der eigentliche Manager des Ganzen entpuppt, weist mich zu einem Polstersitz, den man mir aus ein paar weichen Kissen bereitet hatte. Auf der einen Schmalseite des Zimmers, meinem Sitz unmittelbar gegenüber, bemerke ich jetzt vier Musiker, und vor ihnen, wie Bruthennen am Boden kauernd, zwei Mädchen, deren Köpfe von großen, bis auf die Erde reichenden Schleiern förmlich eingedeckt waren.

Sobald ich Platz genommen habe, fangen die Musiker an aufzuspielen, und die Mädchen wickeln sich langsam aus ihren kostbaren Hüllen heraus. Sie lassen die glitzernden Musseline auf beiden Seiten über die Schultern herunterfließen, richten sich aus den schweren Falten ihrer weiten Röcke langsam in die Höhe, gehen einige Schritte nach vorn und begrüßen mich in der bei Hofe vorgeschrie-

benen Weise: sehr lange und sehr feierlich, ganz im Zeremoniell der orientalischen Sklavin. Sie tragen die Prachtkleider des Maharadscha, die dreitausend Rupie kosten sollen. Es sind reiche, aber keineswegs überladene Brokatgewänder mit schweren Goldstickereien auf den Schultern und Oberarmen. Die eine hat ihr kühnes Rot durch dunkelbraune und goldgelbe Töne gemildert. Die andere zu einem aus Himmelblau und Silber gewirkten Mieder einen kirschroten, mit grün-gemustertem Besatz verbrämten Rock gewählt. Im Gegensatz zu den Hindutänzerinnen verschmähen die Mohammedanerinnen jeden Nasenschmuck. An einem über die Mitte des Kopfes gezogenen Goldbrokatband fällt ein reiches Ohrgehänge fast bis auf die Schultern herunter, und silberne, an den Enden mit Edelsteinen besetzte Schnüre liegen fransenartig bis an die Augenbrauen über der Stirn.

Die eine ist etwas zu üppig, aber keineswegs schwerfällig. Sie hat grobe Züge und ein paar große, unruhige Augen. Sie tanzt ausgezeichnet: eifrig, sicher und korrekt. Die andere ist sehr schlank und sehr schön, ihre eben ausgereifte Gestalt von orientalischem Ebenmaß, mit feinem, zartem, gleichmäßigem Gesicht und dem weichen, grünlich schillernden, gleichsam ausgebleichten Teint der vollrassigen indischen Mohammedanerin. Offenbar glaubt sie mit ihren fraulichen Reizen der in Aussicht gestellten Entlohnung genug zu bieten. Sie tanzt zwar noch graziöser und charmanter, aber viel salopper, unlustiger und verächtlicher als ihre Partnerin. Alles, was sie macht, sieht wie eine Gnade aus, wofür sie noch nicht einmal Dank wünscht. Außerdem merkt sie bald, daß sie mir gefällt. Und das will sie erst recht nicht. Sie haßt die Fremden und kann es sich leisten, ihren Gefühlen keinen Zwang anzutun. So gibt sie nur das Allernotwendigste her und sorgt dafür, daß man es auch deutlich spürt. Doch ist das immerhin noch schön genug. Außerdem wird ihr ganzes Gebaren in seiner unbekümmerten Offenheit zur Quelle eines besondern Vergnügens.

Die Musiker spielen durchaus für den verhältnismäßig kleinen Raum berechnet, also sehr diskret. Im Gegensatz zu den Hindus, deren gleichmäßig überlaute Tanz- und Gesangsbegleitung ihrer Blas-

und Schlaginstrumente dem Europäer bald auf die Nerven fällt und in keinem rechten Verhältnis zu den akademisch-symbolischen Tanzbewegungen steht. Und wenn die Mohammedanerinnen auch keineswegs eine höhere choreographische Ausdruckskunst bieten als die Hindumädchen, so lassen sie sich doch von ihren Musikern in stilvollerer Weise unterstützen.

Das Hauptinstrument des kleinen Orchesters ist die Surungii, eine phantastisch geformte, ganz alte Armgeige mit vierzehn Saiten, die am untern Ende in einem um die Hüfte gebundenen Sack ruht und etwa wie unsere mittelalterliche Viola di gamba mit einem kurzen Bogen gestrichen wird. Diese Surungiis, die gewöhnlich zu mehreren, wenigstens zu zweien, vertreten sind, spielen die Melodie und gehen mit der Gesangsphrase der Tänzerinnen. Flöten oder Schalmeien kennt das indisch-mohammedanische Tanzorchester nicht. Auch treten die Schlaginstrumente mehr zurück. Zur Belebung des Rhythmus und vor allem zur Untermalung der melodieführenden Surungiis dient ausschließlich die aus zwei Trommeln bestehende Tabula, die man in einem Korb vor dem Leib zu tragen pflegt. Jede Trommel hat auf drei konzentrischen Kreisabschnitten drei verschiedene Töne, die in äußerst geschickter, scheinbar allerdings sehr wahlloser Weise von dem betreffenden Musiker zu einer rhythmisch selbständigen Begleitung benutzt werden. Er schlägt sie abwechselnd mit den Fingerspitzen, den Handnägeln und der flachen Hand und bringt dadurch bei aller Dezenz eine Farbigkeit heraus, wie sie keins der sonst bekannten Schlaginstrumente zu erzielen vermag.

Die Mädchen beginnen mit Einzeltouren. Während die eine nach vorn schlendert und irgend etwas dahertanzt, steht die andere indolent und Betel kauend, mit vor dem Schoß gekreuzten oder in die Hüften gestützten Händen, bei den Musikern So wechseln sie verschiedentlich ab und geben zunächst nur ganz kleine Proben, als ob sie ihre Glieder geschmeidig machen wollen. Wie bei uns zu Hause die Musiker ihre Instrumente stimmen und Versuchspassagen ausführen oder die Klaviervirtuosen vor Beginn des eigentlichen Vortragsstückes ein paarmal die Tasten hinauf- und hinunterfahren. Als ob sie dem Zuschauer erst einmal ihre Erscheinung präsen-

tieren und seine Sinne nicht gleich auf die Tanzposen ablenken möchten. Sie führen dabei lediglich ein paar lässige Handbewegungen aus, geben einige stark posierende Armstellungen und drehen sich langsam um sich selbst. Alles sehr spielerisch und unausgesprochen, ganz fragmentarisch und in bloßen Andeutungen, so daß die Gestalten und die Kostüme in der Tat ausgezeichnet zur Geltung kommen. Dann treten sie zurück und lassen die eigentliche Vorstellung mit einer Musiknummer anfangen. Sie singen meist zusammen, legen aber auch kleine Solostellen ein und lösen sich dabei manchmal phrasenweise ab.

Dann beginnt endlich der Tanz. Wie bei den Hindus vorwiegend als graziöse Handakrobatik, nur daß sich hier die symbolische Bedeutung der Posen mehr und mehr verflüchtigt zu haben scheint und die Unmenge einzelner Hand- und Fingerstellungen auf eine zwar immer noch ziemlich bedeutende, aber doch geringere Anzahl von typischen Gesten zurückgeführt ist, aus denen die Mädchen nun ebenfalls wieder die einzelnen Touren zusammensetzen. Auch hier wird der Körper verhältnismäßig wenig beansprucht und immer nur in angespannter Haltung nach vorn oder zur Seite geschoben, wobei die Füße durch schleifendes Vorsetzen des einen und Hinterherziehen des andern in sehr kleinen, energischen Schritten einen stetigen und vortrefflich festgehaltenen Rhythmus zu markieren haben.

Da es jetzt auf die objektive Feierlichkeit und auf die persönliche Zurückhaltung der Tanzenden zugunsten des Gottes und der an ihn gerichteten Zeremonien nicht weiter ankommt, versuchen die Mädchen sehr bald mit den Zuschauern selbst in Verbindung zu treten, indem sie die Evolutionen nicht allein bewußt und nachdrücklich an ihre Adresse richten, sondern den einen oder andern sogar in die Tanztouren einbeziehen, das heißt dicht an ihn herantreten, seine rechte Hand ergreifen und nach dem Rhythmus einer Art Begrüßungs- und Huldigungsstrophe hin und her schwingen. Je williger der Zuschauer darauf eingeht, um so häufiger und ausdauernder werden solche Spielszenen mit dem Publikum eingelegt. Das Ansingen und Antanzen ist offenbar ein besonders charakteristischer Zug dieser ersten Art des mohammedanischen Tanzes, der

sich gerade dadurch so recht als das charakterisiert, was er im Gegensatz zur Hindukunst eigentlich sein will: als Unterhaltungsspiel, als ganz und gar weltliches Vergnügen, wenn die bekanntlich erst viel später nach Indien vorgedrungenen Mohammedaner auch die Ausdrucksform, die choreographisch-symbolische Fingersprache also, den dort vorgefundenen alten Tempeltänzen abgesehen haben.

Diese einfachen Hand- und Fingertänze sind aber für die Prunkfeste der nordindischen Maharadschas offenbar nicht die Hauptsache. Sie bilden jedesmal gleichsam nur die Einleitung zu den eigentlichen Tanzspielen und erfreuen sich deshalb auch geringerer Anteilnahme. Die Bedeutung der mohammedanischen Palasttänze ruht vielmehr auf den pantomimisch-epischen Tanzakten, die teilweise zwar auch noch mit den typischen Handposen der Stiltänze arbeiten, aber größtenteils doch Nachahmungen natürlicher oder gesellschaftlicher Vorgänge sind und infolgedessen auch naturalistische und realistische Ausdrucksbewegungen bedingen. Die Mohammedaner tanzen vor allem Geschichten: Vorgänge aus dem täglichen Leben oder Beschreibungen von dem eigentümlichen Benehmen gewisser Tiere, wie das ja auch bei anderen Völkern Brauch ist. Sie tanzen Pantomimen mit einfachen, der alltäglichen Verrichtung oder irgendeinem typisch-menschlichen Erlebnis abgelauschten Handlungen. Was sie tanzen, ist im Grunde anspruchslos und ohne überschüssige Phantasie, ist ganz kindlich, simpel und ohne tiefere Bedeutung, aber sehr reizvoll und merkwürdig rein. Ist vor allem sehr spielerisch, ein wenig kapriziös sogar, mit weichen, müden, aber charmanten und in der Linienführung fesselnden Bewegungen. Also wieder kein Ausdrucks- oder Eindruckstanz, wie bei den Singhalesen oder den verschiedenen Negerstämmen, sondern ein pantomimisches An- und Ausdeuten typischer Situationen. Es handelt sich auch hier in Nordindien nicht um dramatische, sondern um episch-lyrische Tänze. Vielleicht überhaupt nicht um Tänze, sondern eher um kunstvolle Bewegungsspiele als rhythmische Ausdrucksformen nicht sonderlich erregter Rassigkeit. Etwa um das gerade Gegenteil vom spanischen Fandango oder der sizilianischen Tarantella. Die Mädchen sind choreographische Novellettenerzähler. Sie stellen in

einer Festnacht einen ganzen Skizzenband dar. Und zwar immer so ziemlich denselben. Und ohne sich sonderlich dabei zu erregen.

Zunächst tanzen sie Lyrik. Sie verhüllen ihr Gesicht mit dem Schleier und drehen den Körper langsam um die eigene Achse: ohne jeden Versuch mit sinnlichen Verführungskünsten, unpersönlich und durchaus akademisch. Sie stellen sich offenbar zunächst einmal als das vor, was sie eigentlich sein sollen, das heißt, was der Mann unnachsichtlich fordern zu müssen glaubt: als züchtige Mohammedanerin. Sie tanzen also gleichsam ein Stück erotischer Konvention.

Aber nicht sehr lange und nicht sehr bedeutungsvoll. Nach wenigen Sekunden schon entschleiern sie sich wieder, um jetzt eine Liebesszene durchzuführen: so einfach und so kindlich, wie es dem Vorstellungskreise der mohammedanischen Frauen entspricht. Der Mann ist in die Stadt gegangen und bleibt länger als gewöhnlich aus. Sie wartet und wartet, schaut aus dem Fenster, hockt dann traurig auf dem Boden hin, springt plötzlich wieder auf und läuft vor die Haustür. Endlich kommt er, und die Freude ist groß. In der nächsten Tanzszene hat sie ein Kind, ein krankes offenbar. Sie muß es im Zimmer hin und her tragen und beruhigen. Schließlich legt sie es auf ein Kissen und singt es in den Schlaf. Wenn es dann älter geworden ist, darf es mit den anderen draußen im Freien spielen. So tanzen sie jetzt als dritte Tour das Drachensteigenlassen. Zunächst wird der Flachs geerntet, dann ein langer Faden gesponnen und zu einem kräftigen Seil zusammengedreht. Nachdem sie das Seil dann an dem Papiervogel befestigt haben, versuchen sie, ihn mit kräftigem Schwung in die Luft zu werfen. Zunächst mißlingt es. Schließlich fassen sie aber einen günstigen Windstoß ab. Der Drachen erhebt sich jetzt höher und höher und steht bald in majestätischer Ruhe am Himmel.

Doch nicht lange währt es, bis so kindliche Spiele ihr Ende finden. Die jungen Männer müssen sich Arbeit suchen, und die Mädchen im Hause tätig sein. Nur heimlich können sie sich einander nähern. Abends nach Sonnenuntergang am Brunnen zum Beispiel. So zeigen sie uns als Nächstes den Tanz vom Wasserschöpfen. Das Mädchen geht mit Gefäß und Strick aus dem Hause. Im Orient

sind diese Gerätschaften nicht am Brunnen befestigt, sondern müssen von den Frauen mitgebracht werden. Als sie jetzt ihren Krug hinunterlassen will, ist der Strick zu kurz. Außer sich über ihr Mißgeschick, fängt sie an zu weinen. Die Ärmste weiß nicht, was sie machen soll. Die Mutter wird schelten, wenn sie ohne Wasser heimkommt. Da sieht sie den Geliebten am Fenster des nächsten Hauses stehen und weiß sich ihm durch Zeichen verständlich zu machen. Schnell eilt er mit einem längern Strick herbei, so daß sie jetzt Wasser schöpfen und mit dem Geliebten zusammen auf heimlichen Wegen nach Hause gehen kann.

In allen diesen Tänzen herrschen naturgemäß die realistischen Ausdrucksbewegungen vor, und nur bei gewissen Gefühlsäußerungen werden auch die alten symbolischen Stellungen mit ihren typischen Werten benutzt. Da aber die realistischen Gesten bis zu gewissem Grade ebenfalls eine Stilisierung erfahren und auch keineswegs etwa betont, sondern im allgemeinen recht unausgesprochen zur Darstellung kommen, ist es für den Fremden nicht immer ganz leicht, dem Verlauf der einzelnen Tanzaktion zu folgen. Allerdings hat die stilmäßige Angleichung der den tatsächlichen Hergang abschildernden und ausmalenden Gesten an die traditionellen Gebärden der alten Götter-Symbolik den großen Vorteil, daß diese Tanz-Geschichten ästhetisch ungemein geschlossen und einheitlich wirken.

Bisher hatten die beiden Mädchen ihre Szenen stets als Soli durchgeführt. Während die eine tanzte, stand die andere dicht vor den begleitenden Musikern und sang die betreffende Liedstrophe mit. Denn fast alle diese kleinen Pantomimen werden gleichzeitig gesungen und getanzt. Nur selten einmal ließen sie die Musik allein spielen, so unter anderen beim Tanz der züchtigen Haremsfrauen, den die beiden Surungiikünstler mit einer ganz monotonen, fast unhörbaren Melodie zu untermalen suchten. Von jetzt ab tanzten sie alles gemeinsam, woraus wohl zu schließen ist, daß die folgenden Touren bei den Festen des Maharadscha stets von dem ganzen Korps der Tänzerinnen ausgeführt werden. Sie stellten zunächst wieder einige allgemeine Bewegungsspiele dar, die sich dadurch von den früheren unterschieden, daß die ganze Kunstleistung mehr Ausdruck bekam.

von der bisher recht indolenten und unfreudigen jüngern Dame etwas ernster genommen und so dem mehr angeglichen wurde, was wir im allgemeinen unter Tanzen verstehen. Sie schurrten zunächst mit sehr kurzen, aber rhythmisch sicheren Schlagtritten und mit gut geregelten und stets gleichartigen Arm- und Handgesten um einen idealen Mittelpunkt herum hintereinander her, blieben dann plötzlich stehen und drehten sich mit leichten Bewegungen der Hüften um ihre eigene Achse. Oder sie zeigten mit merkwürdigen Arm- und Handstellungen bald nach vorn und bald nach hinten, indem sie zum Beispiel ihre rechte Hand auf die Hüfte stützten und den Zeigefinger der linken senkrecht auf die linke Schulter stellten. Dann wieder faßten sie sich mit beiden Händen an und führten die kunstvollsten Armverschlingungen aus, ohne sich dabei loszulassen. Schließlich gab es einen ziemlich langen Bauchtanz, der sich mehr und mehr zu einem allgemeinen Körpertanz auswuchs und wohl sinnlich, aber keinesfalls undelikat oder gar gewöhnlich wirkte.

Jetzt trat eine Pause ein. Sogar die Musiker hörten zu spielen auf. Aber nicht für lange. Nach wenigen Minuten schon wurde den beiden Mädchen je eine schwere, kronenartige Goldbrokatmütze gereicht, die sie mit einer gewissen Feierlichkeit aufsetzten. Durch diese prächtige und kleidsame Kopftracht bekam das ganze Kostüm erst seine Abrundung. Die Mädchen waren jetzt herrlich anzusehen und taten auch sonst für diese beiden letzten Touren ein übriges. Galt es doch zum Schluß die eigentlichen Nationaltänze der Mohammedanerinnen zu zeigen: den Pfauentanz und den Schlangen-Beschwörungstanz.

In der dunkelsten Saalecke trafen sie ihre Vorbereitungen. Sehr umständlich und bedachtsam. Die weiten, faltigen Röcke wurden mit nach oben gestreckten Armen auseinandergebreitet und durch das hinter Kopf und Schultern hochgehaltene Schleiertuch zu einem geschlossenen Rade vereinigt. Dann kamen sie ganz langsam nach vorn und begannen ihr Spiel. Sie drehten sich fast unmerklich hin und her, schlugen mit dem Kopf ruckweise nach links und rechts und ließen den goldigen Brokatrand des Kleiderrockes und den mit Perlen und Edelsteinen besetzten Schleier im Licht der fahlgelben Ampeln

flimmern. Das Gesicht blieb unbeweglich, das Schreiten unhörbar. Der ganze Körper war angespannt, ohne daß sich auch nur eine Muskel bewegte. Eine auf feinster Naturbeobachtung gegründete Tierimitation ging zwanglos im Tänzerischen auf. Als ein Stilkunststück sondergleichen. Als Körper- und Kostümtanz. Mit Hilfe restloser Entfaltung orientalischer Kleider- und Schmuckkultur und dem dazugehörigen persönlichen Charme der Frauen. Als ein Tanz fast ohne Bewegung, aber mit einer Verhaltenheit im Ausdruck, die bange machen konnte. Die ganze Sinnlichkeit des Orients schien in diesem Augenblick aufzusteigen und in einem Farbenrausch auszuklingen. Zwei mohammedanische Indierinnen zeigten sich in der ihrem Wesen so ganz entsprechenden malerisch-plastischen Inkarnation. In ihrer ganzen Dummheit und Faulheit, in ihrer Eitelkeit und Geziertheit, aber auch in ihrer ganzen Schönheit und ihrer ganzen, nur notdürftig verhaltenen Gier. Als orientalische Pfauenweibchen. Als Prunk- und Schaustücke. Als Lusttierchen. Verzaubert und auf Entzauberung wartend. Das begehrende Prinzip in der Maske paradiesischer Unschuld. Preisgabe in ihrer sublimsten Form. Noch einmal der ganze Orient in der erotischen Lieblingsnuance einer Jahrtausende alten Tanzkultur. So einfach und so raffiniert, so deutlich und so verhüllt, so bewußt und so selbstverständlich, zum Greifen und doch wie ein Traum. Ein Versprechen ohne Verführung, ein Gewähren ohne Wunsch und Willen. Wirklich-Unwirkliches, Sinnlich-Unsinnliches. Ein Bild für den Venusberg und für Mephistos Hexenküche.

Lange stolzierten sie so herum, wie in den Gärten der Himmlischen, bis es die Musiker leid wurden und ihre Weise abbrachen. Wenn ich nicht irre, hatte der weißbärtige Alte ganz hinten in der Ecke am Fenster ein Zeichen gegeben. Ob er glaubte, es würde mir gefährlich werden? Dann irrte er. Idole betet man an oder zerstört sie. Wenn man sie begreift. Sonst läßt man sie stehen: die Bilder. Nachdem man sich gefreut oder entsetzt hat.

Und wieder begannen die Musiker, nachdem der Alte seine hohe Wasserpfeife aus Elfenbein und Perlmuttermosaik von neuem in Brand gesetzt hatte. Ein lautes, monotones und einschläferndes Stück: die Weise der Schlangenbeschwörer. Den Mädchen wurde jetzt ein bun-

tes Tuch aus starrer Seide gereicht, das sie an einem Zipfel in den Mund nahmen und mit beiden Händen weit von sich hielten. Als Flöte. Ganz wie es die Gaukler bei ihren Kobratänzen machen. Dann beginnen sie den Oberkörper mit vorgerecktem Kopf und auf den Boden geheftetem Blick von rechts nach links und von links nach rechts zu drehen. Auch wie die Gaukler. Erst langsam, wie ermunternd, erregend, dann immer schneller, verführerischer, wollüstiger. Bis sie endlich niederknien: einander gegenüber, aufeinander zu. Denn die Schlange hat sich jetzt aufgerichtet und lauscht gespannt der eintönigen Musik. Und immer lockender schwingen sie ihre Flöte, von links nach rechts, auf und ab, nach vorn und wieder zurück. Sie beschreiben einen Kreis über den Kopf, richten sich hoch auf, fallen wieder zusammen und beugen sich fast bis auf den Boden nieder, immer mit den gleichmäßigen, einschläfernden und bannenden Bewegungen. Endlich tanzt die Schlange. Sie wendet den bebrillten Kopf von einer Seite zur andern. Die Beschwörung ist beendet. Die beiden Mädchen lassen ihre Gesten auslaufen und hocken auf der Erde hin: mitten in ihre weiten, nach allen Seiten auseinanderfallenden Röcke hinein. Wieder ein herrliches Bild. Wieder ein Stück echtesten Orients. Eine Schlange zwischen zwei Mädchen. Drei Schlangen. Die Bewegungen werden jetzt immer ruhiger und hören schließlich ganz auf. Noch eine kleine Weile spielen sie fort. Dann bricht die Musik ab. Die Schlange fällt in sich zusammen. Die Mädchen schlagen ihre Röcke wieder in Falten. Der Tanz ist aus und damit die ganze Vorführung.

Die beiden Mädchen haben eine ganze Novellensammlung getanzt, von der ich hier nur ein paar Beispiele geben konnte. Ihre Kunst ist wesentlich episch-lyrisch, nicht dramatisch. Sie ist noch unpersönlicher und noch spielerischer als die der Hindutänzerinnen in Südindien. Doch eignet ihnen beiden dieselbe Bestimmung, derselbe praktische und künstlerische Zweck. Sie wollen beide nicht durch choreographisch dargestellte Gefühle von möglichst großen Ausmaßen

erregen und erschüttern, sondern nur irgend etwas dahererzählen. Vom Jenseits oder Diesseits. Ein Gleichnis geben, nicht ein Erlebnis. Die indischen Tänze sind die harmlosesten von der Welt. Im Süden und im Norden. Sie tun Göttern und Menschen nichts. Nur daß die Tempeltänze vor den Bildern Shiwas, Durgas und Kalis immer noch einen religiös-jenseitigen Charakter haben, während die Mohammedanerin lediglich gefallen und unterhalten will. Ihre Religion kennt den Tanzkultus nicht. Die Kunst gilt ihr weltlich. Und steht uns Europäern um einiges näher. Ich sah auch später in Japan kaum Aparteres als diese nächtlichen Exerzitien der blendend schönen und schön angezogenen Mädchen in dem halbverfallenen Lustschloß von Jaipur. Nie wurde voraussetzungsloser getanzt und spielerischer gesungen, nie wurden gleißende Menschlichkeiten harmloser vorgetragen und lässiger verabschiedet, nie haben Frauen von ihrer Anmut willfähriger gegeben, von Liebe, Leben und Lastern aufrichtiger und doch diskreter gekündet als hier. Nie war Ernsthafteres ernstloser gemeint, hat Preisgabe weniger verpflichtet, nie ist Aufregendes unaufregender, Ungekanntes selbstverständlicher gewesen.

SCHIRI, GWALIORS LETZTE SÄNGERIN

Wie die Tanzkunst zur Götterplastik, steht bei den Indern auch die Musik zur Malerei in einem andern, und zwar in viel engerm Verhältnis als bei uns. Nicht nur daß die indische Miniaturenkunst sich ihre Vorwürfe oft aus alten Volksliedern holt und dabei den einzelnen Strophen mit entsprechenden Bildern bis ins einzelne folgt. So etwas wird ja bei uns schließlich auch, allerdings viel seltener und dann kaum mit der Einfühlungsfähigkeit des orientalischen Künstlers, in Buchillustrationen geübt. Die indische Miniaturenkunst setzt dazu noch den Stimmungsgehalt der musikalischen Leistung, der melodischen und harmonischen Elemente, in entsprechende Formen und vor allem in entsprechende Farben um, was die europäische Kunst nicht kennt. Der indische Maler, der den Gehalt einer Liedstrophe in seine eigenen Kunstwerte übertragen will, versucht die der musikalischen Stimmung seines Vorwurfs entsprechenden Farben zu finden, und zwar nach Ton, Intensität und dynamischer Schattierung. Er überträgt zum Beispiel die strahlende Anmut eines Frühlingsgedichts in das volle Licht einer blühenden Pastellskala und versucht den melodischen Gang der musikalischen Phrase und ihre Harmonisierung in entsprechenden Farben, Formen und Linien auszudrücken. Der Inder malt also Musik und musiziert gelegentlich nach Bildern. Denn auch der umgekehrte Weg kommt vor. Ein malerischer Einfall regt eine andere künstlerische Persönlichkeit zu literarisch-musikalischer Ausgestaltung an. Und das ist unserm Empfinden dann schon angemessener.

Da nun zu den Tempeltänzen der Hindumädchen und bis zu gewissem Grade auch zu den Tänzen der Mohammedanerinnen meist alte volkstümliche Lieder mit sehr einfachen typisch-menschlichen Vorgängen nach ebenso einfacher Weise gesungen und begleitet werden, finden wir bei den Indern einen Zusammenschluß aller Künste, wie kaum sonst bei einem Kulturvolk. Die Tänzerin singt ein Lied, dessen episch-lyrische und musikalische Werte irgend jemand schon

von alters her in einer Serie von schönen und bekannten Miniaturen festgehalten hat und tanzt dazu mit Hilfe von Posen, die sie zum großen Teil wenigstens aus diesen Miniaturen entnimmt. Das ist jedenfalls der typische Fall. Denn auch die Miniaturen bedienen sich zumeist der symbolischen Arm-, Hand- und Fingerstellungen, die in der indischen Götterplastik zu ganz stereotypen Ausdruckselementen geworden sind.

Wir haben es hier also tatsächlich mit einem Gesamtkunstwerk zu tun. Nur daß bei den Indern das einzelne Kunstprodukt eine organisch gewachsene Totalität darstellt, die mit ihren Wurzeln im traditionellen Volksempfinden fest verankert ist, während Richard Wagner für die deutsche Kunst den Versuch gemacht hat, die im Laufe einer langen Entwicklung schon mehr oder weniger selbständig gewordenen, gegeneinander abgeschlossenen Zweige des künstlerischen Schaffens mit der Energie seiner Persönlichkeit noch einmal wieder miteinander zu verschränken, das heißt zu einer neuen Form des germanischen Dramas zu bändigen, die wir als Kulturleistung von Rang immerhin bewundern — die aber vor den letzten Regungen unseres kritischen Gewissens nicht bestehen kann, weil im besten Falle ein Aneinanderschweißen der verschiedenen und verschiedenartigen Ausdrucksmittel, nie aber eine organische Verbindung zu einer unwandelbaren ästhetischen Einheit erzielt worden ist und erzielt werden konnte.

Als unmittelbare Folge dieses engen Zusammenhanges der einzelnen Kunstzweige gibt nun der indische Sänger den Vortrag eines Liedes nicht allein als reine Gesangsleistung, wie der europäische Konzertvirtuose, sondern nutzt außer der rein vokalen noch gewisse andere Ausdrucksmittel, die ihm als Gesamtkünstler besonders naheliegen. Er wendet nicht nur eine größere Empfindungs- und Ausdrucksintensität auf, sondern sucht die gesangliche Darstellung noch durch eine sehr ausgiebige und vielseitige Gestensprache zu untermalen.

Der indische Gesangsrhapsode — so möchte ich ihn einmal nennen — bildet also den größten Gegensatz zu dem italienischen Gesangskünstler. In Indien handelt es sich um die möglichst schla-

gende Darstellung künstlerischer Empfindungen durch das Medium der dazu fähigen menschlichen Stimme im Verein mit einer verläßlichen Gesichts- und Gebärdentechnik. Verlangt wird vor allem eine künstlerische Persönlichkeit mit leicht ansprechenden und dabei möglichst intensiven und umfassenden Gefühls- und Ausdrucksenergien. In Italien wünscht man dagegen die möglichst beseelte Kunstfertigkeit einer restlos ausgebildeten schönen und großen Stimme als durchaus hinreichenden Selbstzweck. Hier wird vor allem hervorragendes Stimm-Material und musikalisch-gesangliche Technik, wird die ausgereifte Kunst der Tonbildung und Tonführung verlangt.

Richard Wagner hat bei seiner Gesangs- und Darstellungsmethode theoretisch wohl so etwas wie ein Mittelding zwischen diesen beiden extremen Kunstarten vorgeschwebt, was aber auch wieder auf einem ästhetischen Irrtum beruht. Es wird nämlich immer nur das eine oder das andere geben können. Die beiden jedesmal tief im Volkscharakter wurzelnden Methoden künstlerischer Entfaltung schließen sich aus, wie sich Hindu und Europäer ausschließen. Wir haben es hier mit zwei so grundverschiedenen Arten künstlerischer Äußerung, mit ihrem Wesen nach so ungleichen Anschauungen über den letzten Sinn alles künstlerischen Schaffens zu tun, daß keine Brücke von der einen zur andern hinüberführt. Man muß sich deshalb für die eine oder andere entscheiden.

In der Nähe von Gwalior, der Hauptstadt des gleichnamigen Eingeborenenstaates, wohin verhältnismäßig selten einmal ein durch Indien reisender Europäer verschlagen wird, da Cook den Ort in seiner Liste empfehlenswerter Plätze nicht zu führen pflegt, liegt das Grab eines berühmten Sängers. Noch aus den Tagen, wo Gwaliors Ruf als Pflegestätte des indischen Volks- und Kunstgesanges durch die Lande ging. Und ein Tamarindenbaum steht dabei und beschattet das Grab, das ein Wallfahrtsort geworden ist für allerlei fahrend Volk. Durch die Jahrhunderte hindurch. Und noch heute kommen Sänger und Tänzer von weit her, lagern sich auf Tage und

Nächte unter dem heiligen Baum am Grabe, beten um Erleuchtung für ihre Kunst und essen von den Tamarindenblättern, damit ihre Stimme denselben Glanz bekomme, wie die des Meisters vorzeiten, und dieselbe Macht über die Menschen.

Doch leider umsonst. Die alte Kunst ist dahin wie die alte Zeit. Es gibt keine Schüler mehr, keine Lehrer und keine Begabungen. Niemand will sich heute noch dem eingehenden Studium der alten Gesänge mit der nötigen Ausdauer unterziehen, und niemand will sie so recht mehr hören. Das Volk ist stumpf geworden, leichtfertig und bequem. Es hat das Große und Gute einer alten Kultur, die einst allumspannend und fortwirkend über die indischen Lande reichte, in den Wind geschlagen. Wie es seine Kleider nicht mehr selbst macht, sondern sich wahllos mit all dem Tand behängt, der aus Europas Fabriken herübergeschickt wird, verschmäht es auch die Kunst der Väter. Es läuft ins Kino und läßt zu Hause den Phonographen schnurren. So welkt die Tradition dahin. Und eigenes Können ist nicht mehr zu finden.

Nur eine hat noch mit Glück vom Tamarindenbaum des alten Sängers gegessen: Schiri, Gwaliors letzte Sängerin und bevorzugte Hofkünstlerin des Maharadscha. Ich hörte sie spät abends in dem verschwiegenen Turmzimmer eines alten indischen Palastes, den der erste Minister des Landes bewohnte. Freunde aus Bombay hatten mich dorthin empfohlen, weil die Frau, eine Engländerin, gern europäische Besuche empfangen und der Mann, ein vornehmer, gebildeter Afghane, ein bereitwilliger Führer durch die verschlafenen Schönheiten der Stadt sein sollte und mir sicher auch irgendeinen erlesenen Kunstgenuß verschaffen könnte. Und so war es auch. Man ließ die Schiri holen. Samt ihren drei Musikern: alten, graubärtigen Männern mit klugen Gesichtern und ein wenig scheuem Wesen, die sie seit ihrer Kindheit begleiten — die um alles wissen, was die Meisterin fühlt und singt und, wie niemand sonst im Lande, ihre Weise durch die diskrete Verwendung einer kultivierten Instrumentalkunst zu stützen verstehen: zwei Surungiispieler und einen Tabulaschläger.

Sie selbst ist etwas zu groß, etwas zu mager und vielleicht auch schon etwas zu alt. Sie hat sehr lange, schmale, ganz lebendige Hände und sehr lange Arme, in dem ovalen Gesicht eine scharf profilierte Nase und zwei länglich geschnittene, tief liegende Augen, deren Brauen mit der Nasenlinie in einen wundervoll gezeichneten Bogen zusammenlaufen. Im linken Nasenflügel trägt sie einen einzelnen Diamanten, ohne jede Fassung, und manchmal läßt das über den Kopf gezogene Schleiertuch ein kostbares, aber ganz dezentes Ohrgehänge aus Silberflechtwerk mit Perlen für Augenblicke sichtbar werden. Sonst hat sie keinen Schmuck. Das Ganze ist von vollendeter Harmonie der Erscheinung, mit den aparten Reizen einer ausgereiften Frau. Sie weiß alles, versteht alles und sagt alles, wenigstens im Liede. Denn sonst ist sie stumm. Einsilbig nur beantwortet sie die Fragen des Hausherrn. Ob sie überhaupt lieber schweigt und ohne viel Aufhebens zu machen einfach ihre Pflicht tut oder mit sich und ihrer Kunst jetzt lieber allein bleiben möchte, wer kann das ergründen. Fast unbeweglich hockt sie am Boden, in der Yogistellung. Wie Buddha selbst, zu dessen Preise sie singt. Ihre linke Hand ruht an der Wange: die Maus liegt am Kinn, und die Fingerspitzen berühren das Ohr. Und mit der Rechten zieht sie hin und wieder das Kopftuch zurecht. Hastig, nervös, wie unwillkürlich.

Sie beginnt mit einem alten persischen Lied, das sie nur noch allein kennt, und dessen schwierige Passagen niemand von den Jüngeren mehr lernen will. Die rechte Hand hat jetzt den Schleier bis vorn in die Stirn gezogen und ruht auf den Knien. Sie ist bewegungslos, aber ganz gefüllt. Man spürt, wie sie ringt und leidet. Der ganze Körper erschauert unter dem Übermaß von Empfindung. Zwar schattiert sie bis zu gewissem Grade dynamisch, oder gibt vielmehr tonlosere und tonvollere Phrasen in geregeltem Wechsel, singt aber im ganzen zumeist sehr laut und schafft vor allem aus einer gleichbleibenden Gefühlsintensität heraus. Das nimmt den Hörer sehr mit und wirkt doch mit beängstigender Unwiderstehlichkeit. Fast ist es zuviel an Persönlichkeit, was sich hier in einer Art von künstlerischem Krampf offenbart.

Aber nur im Liede. Denn sonst ist sie wie die anderen, weniger als die anderen. Nicht einmal die Geliebte des Maharadscha will sie werden, erzählt der Minister, der es ja wissen muß. Sie verschmäht ihn um ihrer Kunst willen. Was sie an Energien besitzt, spart sie für ihre Lieder. Wer sie als Sängerin wünscht, mag sie rufen. Als Weib ist sie niemandem feil. Auch dem Fürsten nicht, dem sonst alle, bis zum ersten Ratgeber hinauf, blindlings zu gehorchen haben. So will es die orientalische Herrscheridee. So will es nicht nur der Herrscher selbst, sondern auch das Volk. Die kleine Sängerin ist die einzige im weiten Reich des Maharadscha, die ihm widerspricht und widersprechen darf. Der Despot kann ihre Kunst nicht entbehren. Sie ist ja die letzte, die sie übt. In dieser Vollendung wenigstens. Wer immer soll singen, wenn er sie in Fesseln schlagen oder des Landes verweisen läßt. So darf sie ihm alles weigern, außer ihrer Kunst. Und die gibt sie jedem, der sie darum bittet. Vor allem natürlich ihrem Fürsten.

Das Lied ist lang. Niemand von uns versteht seinen Inhalt. Auch die beiden nicht, deren Gast ich bin. Sie allein weiß, was sie singt — was die wohl dreitausend Jahre alten Strophen künden. Von Menschenleid gewiß. Denn ganze Phrasen klingen wie verwehtes Schluchzen. Hin und wieder bricht sie die ausgehaltenen Töne wie im Aufschrei ab. Und fällt dann, aufzuckend, in sich zusammen: mit heißen Augen und vibrierenden Schläfen.

Ihre Stimme ist für unsere Begriffe nicht schön. Die Töne werden nicht kunstvoll genug gebildet und kommen häufig gepreßt heraus. Dem Organ fehlt der Schmelz, das Glockenhafte. Es klingt rauh, überanstrengt und spricht manchmal nur mühsam an. Und doch bleibt uns ihre Kunst nichts schuldig. Wenigstens von dem, was sie geben will. Die Persönlichkeit füllt auch die mißlungenen Töne, so daß man der stimmlichen Mängel bald gar nicht mehr achtet. Der Ausdruck bändigt alles, auch die schwierigen Koloraturen des Refrains und die große Kadenz, mit der sie ihren ersten Gesang schließt.

Tief neigt sie jetzt ihren Kopf, fast bis zum Boden, und beginnt gleich von neuem. Ein Liebeslied aus dem Pandschab. Und zwar mit einer ganz andern Vortragstechnik. Sie verdeckt das Gesicht

fast ganz und läßt nur ihre Hände spielen. Was sie singt, erklärt sie, unterstreicht sie, und gestaltet es plastisch. Mit einer Fülle der verschiedenartigsten Finger- und Handgesten deutet sie den Gehalt des Liedes aus. In buntem Wechsel folgen symbolische und realistische, malende und betonende Gebärden aufeinander und geben das Vorgetragene gleichsam noch in einem zweiten künstlerischen Medium wieder. Das Gefühl ist jetzt so stark, daß die Beseelung des Tones allein nicht mehr ausreicht. Sie muß sich ihre Mittel noch woanders erborgen, diese Fanatikerin des künstlerischen Ausdrucks. Etwas Fakirhaftes steckt in ihrer Kunst. Das hier ist noch unverfälschter Orient mit all der Restlosigkeit und Starrheit im Tun und Lassen. Flammend wie ein Revolutionsgesang schlägt das Liebeslied an unser Ohr. Blühend wie die Worte und farbig wie die Musik ist auch der Vortrag: bald wuchtig und heiß, dann wieder süß und verhalten. So ähnlich müssen bei uns früher die Rhapsoden ihre Epen vorgetragen, so muß Volker am rheinischen Königshofe gesungen, muß Frauenlob an den Fenstern der Kemenate zur Laute um Erhörung gefleht haben.

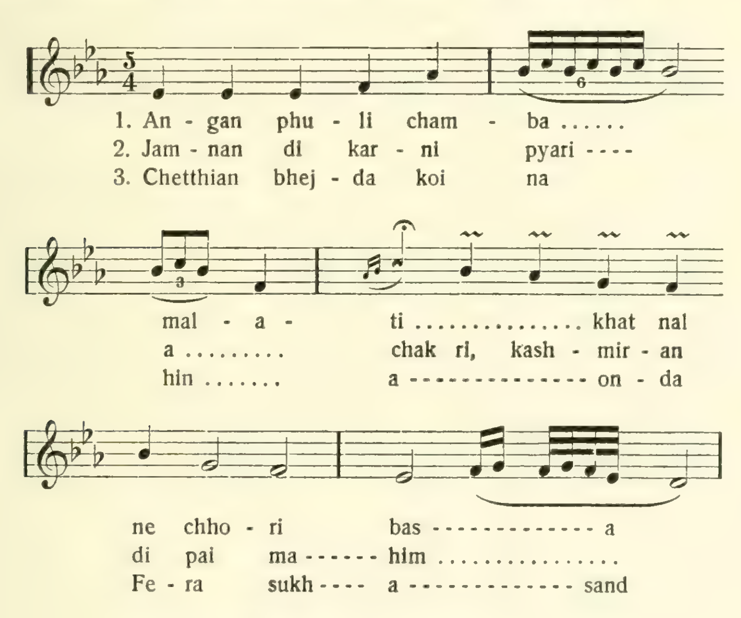
Ein traurig Lied ist's, was sie singt. Ein Lied der Sehnsucht. Schon nach der ersten Strophe hat sie plötzlich ihr Kopftuch so weit zurückgeschlagen, daß es an beiden Seiten über die Schultern fällt und den feinen Kopf mit dem glattgescheitelten Haar ganz freiläßt. Sie braucht jetzt jeden Zug ihres Gesichts zur Darstellung ihrer Empfindungen. Mehr und mehr richtet sie sich aus der verschränkten Buddhastellung auf, bis sie schließlich die letzten Strophen im Knien, mit weit vorgebeugtem Oberkörper, zu uns hinübersingt:

Du, der Du mein innerstes Selbst kennst, Geliebter,
Du Quelle meines Kummers,
Wenn Du wieder zu mir kommst, will ich Dir von meinem
Wohl und Wehe erzählen:
Dir, Geliebter, der mich ganz versteht.

Wenn ich hoch oben auf dem Dach meine Arbeit verrichte
und die Butter bereite,
Schelten mich meine Eltern,
Und nur Du kannst mich trösten:
Du, Geliebter, der mich ganz versteht.

Du Schale meines Wesens,
Du Hülle meines Daseins —
Ich ernte nur Mißgunst durch meine Liebe zu Dir:
Meinem Geliebten, der mich ganz versteht.

Und als wir uns erschütttert ansehen, läßt sie sofort noch ein anderes Lied folgen: ein paar kleine, winzige Strophen, ein Sang aus dem Volke offenbar, in einer ganz einfachen und doch so charakteristischen Weise. Ich möchte sie hier aufzeichnen. Die eigenartige musikalische Diktion der Inder ist besonders gut daraus zu ersehen. Ich schrieb das Lied noch am selben Abend in der englischen Übersetzung meines Gastgebers nieder und fand später zufällig in einem Privatdruck der "Bengal Society of art" die Melodie in europäischer Notenschrift mit dem Originaltext:



Der Jasmin blüht in meinem Zimmer
Und wirft seinen Schatten auf mein Bett.
O Geliebter, bisher warst Du nur an der Jumma
Und jetzt hat man Dich nach Kashmir geschickt.

Ich sandte Dir eine Menge Briefe,
Aber kein einziger kam zurück mit Kunde von Dir.
Der Jasmin blüht in meinem Zimmer
Und wirft seine Schatten auf mein Bett.

So geht es bis lange nach Mitternacht. Ein Lied folgt dem andern. Kaum daß sie sich einmal für wenige Minuten durch einen kurzen Vortrag der Surungiispieler unterbrechen läßt, die dann ganz diskret auf ihren Armgeigen zu improvisieren scheinen. So zurückhaltend und traumhaft, daß man körperlosen Klängen zu lauschen meint, die aus einer andern Welt sphärenhaft herübertönen. Damit nur ja nichts von der Wirkung der Sängerin durch sie verwischt wird und verlorengeht.

Nach einem alten arabischen Ständchen bitte ich aufzuhören. Wir sind alle drei am Ende unserer Kräfte. Wir — nicht die Künstlerin. Die blickt uns zunächst ganz verwundert an, daß sie nicht mehr singen soll. Ist sie doch sonst gewöhnt, ganze Nächte zu musizieren. Dann erhebt sie sich langsam, ganz kühl und gelassen, und hört in leicht gebückter Haltung den paar Komplimenten zu, die wir uns abringen. Sie hat das Schleiertuch mit dem funkelnden Rand hart um die Stirn gelegt und die langen, schmalen Hände über der Brust gekreuzt. Wir haben ihr nicht viel zu sagen. Auch das echteste und schönste Wort erscheint uns banal. Und sie möchte gern von den fremden Menschen fort, die bei aller Ergriffenheit doch nicht zu ihr gehören und sie mit all ihrer Anteilnahme letzten Endes doch nicht verstehen. So macht sie nach kurzem Schweigen ihr tiefes Salaam und huscht zur Tür hinaus.

DER GENTLEMAN-JUGGLER VON BENARES

Von den indischen Gauklern erzählen die Reisebücher mit Vorliebe eine ganz haarsträubende Geschichte, die allerdings des echten orientalischen Kolorits nicht entbehrt und deshalb viele hundert Jahre lang geglaubt worden ist — um so mehr, als der Araber Ibn Batuta, der in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts lebte und reiste, und der Engländer Eduard Melton in seinem 1670 erschienenen Tagebuch in gleicher Weise darüber berichten, und auch der Mongolenkaiser Jehangir (1605—1627), der Sohn des großen Akbar, in seiner interessanten Autobiographie eine genaue Beschreibung des Kunststücks gibt.

Der Gaukler verspricht den Zuschauern, von einem Knaben Pfirsiche aus den Gärten der Himmlischen holen zu lassen. Zu diesem Zwecke wirft er ein langes Seil nach oben, das frei in der Luft hängen bleibt, und befiehlt dem Kinde, hinaufzuklettern. Dieses verschwindet alsbald im Raum, und schon nach einigen Augenblicken fallen die versprochenen Pfirsiche herab. Aber noch während sie der Gaukler herumreicht, hört man oben ein furchtbares Geschrei, das allmählich in Röcheln übergeht und dann ganz verstummt. Der Knabe ist offenbar beim Pfirsichraub entdeckt und massakriert worden. Es dauert denn auch nicht lange, und blutige Glieder fallen herunter. Doch lächelnd sammelt sie der Gaukler ein, tut sie in einen Korb und breitet ein Tuch darüber. Dann sagt er ein paar Sprüche her, und nach kurzer Zeit erscheint der Knabe lebendig vor den Zuschauern.

Ich selbst habe so etwas nie gesehen und kenne auch niemanden, der es gesehen hat. Da aber ehrenwerte Leute beschwören, bei derartigen Sensationen dabei gewesen zu sein, und mir ein glaubwürdiger Herr in Kalkutta erzählte, daß in Delhi ein Gaukler eine Schlange vor seinen Augen in eine Tänzerin und diese dann wieder zurück in eine Schlange verwandelt habe, muß man bei den indi-

schen Gauklern starke hypnotische Kräfte annehmen, mit deren Hilfe sie sogar einer Anzahl von Zuschauern gleichzeitig derartige Geschichten zu suggerieren wissen. Dies ist um so wahrscheinlicher, als ein Skeptiker in diesem Falle die photographische Probe machen ließ. Auf der ganzen Serie von Platten konnte damals nichts weiter als eine aufgerichtete Schlange festgestellt werden. Und doch wollen alle anwesenden Herren das Tanzmädchen deutlich gesehen haben. Allerdings jeder das seine, also ein anderes: gleichsam den aus der Summe eigener Erlebnisse gewonnenen Typ. Eine Tatsache, die über den hypnotischen Ursprung des Experiments wohl keinen Zweifel läßt.

Die vielen Gaukler, die ich in Ceylon, in Süd- und Nordindien, in Singapore und in Java bei der Arbeit sah, waren zwar jedesmal recht durchtriebene Gesellen und meist ausgezeichnete Taschenspieler, irgend etwas Unbegreifliches, Mystisches aber haben sie nicht gemacht. Denn der bekannte Mosestrick vom Verwandeln eines Stabes in eine Schlange oder das Verwandeln einer Rupie in eine Kröte beruhen auf Geschicklichkeit und schließen jede Art von hypnotischer Beeinflussung aus.

Man pflegt sich in Europa von den indischen Gauklern und ihren Schlangen überhaupt eine falsche Vorstellung zu machen. Die Kobras dieser Leute sind durchweg kleine, träge Tiere, die sich freuen, wenn man sie in Ruhe läßt. Sie sollen lediglich als Aushängeschild dienen. Die Tradition will es, daß jeder Gaukler ein paar solcher Schlangen mit sich führt. Und irgendeine dekorative Nummer pflegt er ja auch gewöhnlich damit anzustellen, wenn er nicht gar für entsprechend hohe Bezahlung der beim Nachmittagstee auf der Hotelterrasse sitzenden Gesellschaft des eben angekommenen Europadampfers eins seiner Tiere von einem Mungo totbeißen läßt, ein widerliches Schauspiel, das mit der Gauklerkunst nichts zu tun hat. Im übrigen ist ja bekannt, daß die Schlangen, wie andere Tiere, auf Musik reagieren. Die im Korbe schlum-

mernden Kobras pflegen in der Tat beim scharfen Klange der Gauklerflöte lebendig zu werden, sich aufzurichten und horchend eine Zeitlang stehenzubleiben oder gar mit dem Kopf ein wenig hin und her zu pendeln, was begeisterte Gemüter dann Tanzen genannt und auf Beschwörungskünste des Inders zurückgeführt haben.

Viel besser als die traditionelle Kobranummer, die nur deshalb für den Fremden von Wert ist, weil er auf diese Art in Indien doch einmal eine Schlange zu sehen bekommt, wirken die eigentlichen Taschenspiele dieser Leute. Die vor den großen internationalen Hotels in Colombo und Bombay herumlungernden Gaukler zeigen allerdings jedesmal nur einige wenige Kunststücke, unter denen sich aber fast immer die beiden berühmtesten und beliebtesten, der Mango- und der Korbtrick, befinden, ohne die es die Reisenden erfahrungsgemäß nicht tun. Und beide sind auch wirklich sehr hübsch.

Der Gaukler häuft auf dem Steinboden der Hotelterrasse aus einem mitgebrachten Gefäß etwas Sand zusammen, besprengt ihn mit Wasser, steckt einen Mangokern hinein und breitet ein Tuch darüber aus. Nach einigen Augenblicken schon ist ein kleines Mangopflänzchen gewachsen. Das begießt der Gaukler dann wiederum mit Wasser, deckt es von neuem zu und murmelt allerlei Geheimnisvolles daher. Das Tuch hebt sich jetzt höher und höher, und als er es fortnimmt, steht ein etwa drei Viertel Meter hohes, frisches Mangobäumchen da.

Während man diesen Trick fast nur im Orient zu sehen bekommt, wird der Korbzauber gelegentlich auch in Europa vorgeführt. Man läßt hier ein Mädchen in einen merkwürdig geformten Korb hineinkriechen, dessen untere Fläche bedeutend größer ist als die obere, und schließt ihn mit einem Deckel zu. Dann nimmt der Gaukler einen scharfen Säbel und sticht von allen Seiten in den Korb hinein. Als er den Deckel schließlich wieder aufmacht, steigt das Mädchen entweder wohlbehalten heraus, oder es kommt gar auf den Anruf des Gauklers unversehrt aus dem Nachbarzimmer herein.

Außer diesen Hauptkunststücken macht der Inder dann meist noch harmlosere Sachen. Er läßt Eier in einem Sack verschwinden, zaubert Kartoffeln unter kleinen Messingglocken weg, fügt einen

vor den Augen der Zuschauer zerrissenen Faden zusammen und was dergleichen mehr ist. Doch werden meistens nur sechs oder acht solcher konventionellen Nummern gezeigt. Die Gaukler der großen indischen Hotels kennen die Eile der Reisenden und sind auch sonst gute Geschäftsleute.

Um aber interessante Taschenspieler mit zahlreichen und eigenartigen Tricks zu sehen, muß man sich schon in die Basare der nordindischen Städte bemühen, wo das orientalische Leben überhaupt am intensivsten zu pulsen pflegt. Nur hier lernt man die Völker wirklich kennen: beim Handeln und Wandeln, im süßen Nichtstun und im Vergnügen. Wo sie alle die schönen bunten Dinge feilhalten und auch den Europäern herzeigen, die hier, unbehelligt von der zu Abertausenden durch die engen Gassen dahinflutenden Menge, ebenfalls ihre Einkäufe machen und ihre Beobachtungen anstellen dürfen. Man läßt Kaschmirstoffe und Seidenbrokate ausbreiten, sucht nach alten Buddhastatuetten, ersteht auf dem großen Messingmarkt einen Hindugott oder sonst ein belangloses Andenken, sieht kaufenden Gruppen zu, die kein Ende finden können, betrachtet die ehrwürdigen Gold- und Silberschmiede, denen die schweren Wasserpfeifen niemals ausgehen, freut sich über verschmitzt dreinschauende Tuchhändler, diese größten Gauner des Orients, oder tritt in puppenstubenhaft kleine Spezereiläden ein, um einen der winzigen Henkelkrüge, in denen die gläubigen Frauen heiliges Wasser nach Hause tragen, mit Rosenöl füllen zu lassen.

So war es in Jaipur, in Agra und Delhi — so war es vor allem auch in Benares, dieser heiligsten und schmutzigsten aller indischen Städte. Täglich schlenderte ich hier in den späten Nachmittagstunden durch das besonders farbige und betriebsame Basarviertel, wo Fakire auf stachligen Matten ihre grausigen Künste zeigten und Bonzen in zerrissenen, gelben Kutten bußfertigen Leuten ins Gewissen redeten, wo Sängerinnen und Tänzerinnen zu Shivas Ehren im Staub der Straße ihre geschmeidigen Glieder tummelten und allerlei Gaukler ein lustiges

Spiel trieben. Und jedesmal zeigte mir an einer ganz bestimmten Straßenecke ein unscheinbarer Mann zwei Gegenstände vor, die mein Interesse erregten, und die ich deshalb schließlich um einen Spottpreis erstand: ein Sandelholzkästchen und ein Etui aus Wollstoff, die der Uneingeweihte weder öffnen noch schließen konnte. Dabei erzählte mir der Mann, daß er noch ganz andere und viel verblüffendere Tricks hätte und mit all diesen Sachen gern abends ins Hotel käme. Wenn mir seine Kunstsücke nicht gefielen, brauchte ich ihm nichts zu zahlen. Er besäße mehr als neunhundert Zeugnisse und wäre auch sonst von hohen Gönnern durch die kostbarsten Präsente ausgezeichnet worden. Noch jüngst auf einem Herrenabend des Gouverneurs. Da ich nichts Besonderes vor hatte und die Beleuchtung in den indischen Hotels so schlecht ist, daß man nicht einmal die bisher gesammelten Photographien besehen, geschweige denn eine Zeitung lesen kann, so willigte ich ein. Für acht Uhr abends.

Zunächst muß ich länger als eine Stunde warten. Mein Boy hat inzwischen das Hotelzimmer hergerichtet und durch ein halbes Dutzend Petroleumlampen leidlich erhellt. Endlich klopft es, und hereintreten zwei Männer. Voran ein Unbekannter, der ein wenig zögernd bis in die Mitte des Zimmers vorkommt, seine Verbeugung macht und zunächst in tadellosem Englisch seine Freude ausdrückt, daß er mir mit seiner Kunst dienlich sein dürfe. Und hinter ihm, mit einem Sack auf dem Rücken, der Mann von der Straßenecke. Also offenbar Herr und Diener oder Meister und Schüler. Der Unbekannte ist noch verhältnismäßig jung und sehr elegant. Er trägt zu einem schneeweißen Hüfttuch die lange mohammedanische Jacke aus schwarzer Seide und hat einen hellgelben seidenen Turban um den Kopf gewunden. In dem glatten, soignierten Gesicht scheint nicht das Geringste vorzugehen. Das kleine Schnurrbärtchen wirkt wie angeklebt. Die Augen sind glanzlos und müde. Die Manieren leer, aber gewandt. Seine Art zu sprechen, ist leise und höflich und trotzdem von infamer Überlegenheit.

Er fragt sogleich, ob er beginnen dürfe. Ich möge nur so nahe herankommen, wie ich wolle, fügt er hinzu. Ich könne sogar vor

oder neben ihm Platz nehmen, das habe gar nichts zu sagen, seine Tricks werden mir doch ewig dunkel bleiben. So hocke ich denn ohne weiteres zu ihm hin, während er mit Hilfe des andern seine Siebensachen auf den Teppich legt. Dann streift er die Ärmel seiner Jacke bis oben hinauf und beginnt. Ein Trick folgt dem andern. Beispiellos sicher, mit anmutiger Eleganz und jener Selbstverständlichkeit, die solchen Vorführungen erst ihren Reiz geben. Die meisten ohne viel Umstände und Apparate. Und alle von demselben öligen Lächeln begleitet, mit denselben angelernten Gentlemanmanieren und denselben stereotypen Gesten der gepflegten Hände. Trotz der größten Aufmerksamkeit gelingt es mir nicht ein einziges Mal, hinter seine Schliche zu kommen, auch wenn er die Kunststücke auf meinen Wunsch zwei- oder dreimal wiederholt.

So macht er unter anderen folgende Sachen:

1. Er stellt ein mittelgroßes Gefäß mit Wasser auf den Teppich und zeigt mir eine kleine Ente aus Blech. Ich muß sie in die Hand nehmen und von allen Seiten besehen und finde nichts weiter als ein primitives Kinderspielzeug. Dann setzt er sie auf das Wasser, hockt etwa zwei Meter von dem Gefäß entfernt hin und läßt das Tierchen nach seinem Kommando allerlei Exerzitien ausführen: es muß untertauchen, unter Wasser bleiben, wieder an die Oberfläche kommen, nach links und dann nach rechts herum schwimmen, und dergleichen mehr.

2. Ich habe eine Rupie in meiner Börse, sagt er, die nicht mir, sondern ihm gehöre. Er wolle das gleich beweisen. Ich möge das betreffende Geldstück nur auf den Boden werfen. Weil es nicht mein Eigentum sei, werde es keine Lust haben, in meine Börse zurückzukehren. Er stelle mir frei, den Versuch zu machen und die Rupie wieder aufzunehmen. Als ich mich darnach bücke, springt sie mir weg. Ich folge ihr, bücke mich hastiger, und wieder hüpft sie davon. Und so fort. Bis sie der Gaukler aufnimmt und gelassen einsteckt.

3. Noch einmal bringt ihm der Diener das Wassergefäß von vorhin. Dazu zwei Pakete mit verschiedenen, sehr fein pulverisierten Sandsorten: die eine von rotbrauner, die andere von graugelber Farbe.

Er tut zunächst von der einen und dann von der andern Sorte in das Gefäß und rührt jedesmal tüchtig um. Dann greift er wieder in das Wasser hinein, holt erst von der einen und dann von der andern Sandsorte heraus und läßt sie trocken auf den Boden rieseln.

4. Ein Blättchen Zigarettenpapier wird dicht vor meinen Augen in vertikale Streifen zerrissen und die Fetzen zu einer kleinen Kugel zusammengerollt. Als ich sie auseinanderwickle, hat das Papier zwar die vertikalen Knicke, ist sonst aber heil.

Von dieser Art macht der Gaukler wohl an die hundert verschiedene Sachen. Und zwar mit um so größerm Eifer, je mehr mein Interesse an seinen Kunststücken wächst. Schließlich gibt er hier und da sogar eine kleine Erläuterung. Und, ohne daß ich mich's versehe, wandelt sich die Vorführung ganz allmählich in eine Unterrichtsstunde. Ich bin bald gar nicht mehr der Saheb, der europäische Herr, sondern der Schüler, dem sich jetzt die letzten Geheimnisse der indischen Gauklerkunst offenbaren. Trick auf Trick wird mir erklärt. Ganz langsam zeigt er den Verlauf der einzelnen Kunststücke. Immer mit demselben nichtssagenden Lächeln und denselben lässigen Handbewegungen. Gegen ein kleines Extrageschenk natürlich, dessen Höhe er, wie das Honorar für die eigentliche Aufführung, wiederum ganz in mein Belieben stellt.

Übrigens redet er jetzt wie ein Wasserfall und steigert sich allmählich in eine hochnasige Selbstbeweihräucherung hinein. Die Nummern wären alle von ihm selbst erdacht und zeichneten sich vor den Tricks anderer, ohnedies bedeutend ungeschickterer Gaukler bei allem Raffinement durch ihre Einfachheit und leichte Erlernbarkeit aus. Was beides natürlich wieder nicht stimmt. Denn manche seiner Kunststücke habe ich schon woanders und ebenso gut gesehen, und die meisten erfordern trotz des verhältnismäßig einfachen Grundgedankens eine große technische Fertigkeit.

Das wirklich sehr hübsche Entenkunststück beruht zum Beispiel darauf, daß der Gaukler das Tierchen in dem Augenblick, wo er es mir aus der Hand nimmt, mit etwas Wachs an einem Zwirnsfaden befestigt, den er sich dann beim Hinhocken an den großen Zeh heftet. Da er immer mit untergeschlagenen Beinen niederkauert, werden die

zum Dirigieren der Ente notwendigen Fußbewegungen verdeckt. Während sie ihre Exerzitien macht, scheint er ganz unbeweglich dazusitzen. Allerdings hat das als Schwimmbassin dienende Blechgefäß einen doppelten Boden, damit die paar Tropfen Wasser, die durch das für den Zwirnsfaden nötige Loch etwa mit hindurchsickern, aufgefangen werden können.

Noch viel einfacher ist im Grunde der Trick mit den beiden Sandsorten, der den Zuschauern ganz besonders unbegreiflich zu sein pflegt. Er läuft darauf hinaus, daß die meisten Menschen über die physikalischen Bedingungen des Kunststücks nicht Bescheid wissen. Man braucht nämlich die beiden Hände voll Sand nur etwas vorsichtig auf den Boden zu legen, die eine mehr auf die linke, die andere mehr auf die rechte Seite, und kann sie nachher, allerdings mit festem Zupacken, trocken wieder herausholen. Das Wasser tut fein pulverisierten Substanzen so schnell nichts. Es dringt nur ganz langsam hindurch. Natürlich muß man beim Umrühren mit dem Finger vorsichtig sein und nicht ganz bis auf den Grund gehen. Aber auch dann kommt immerhin noch soviel Sand an die Oberfläche, daß der Zuschauer leicht getäuscht wird.

Beim Kunststück mit dem Zigarettenpapier knickt man vorher ein zweites Blatt genau in derselben Weise ein, wie das erste später zerrissen werden soll, so daß die Knicke des einen den Rißlinien des andern entsprechen, und ballt es dann zu einer kleinen Kugel zusammen. Diese Kugel wird zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand gleichzeitig mit der rechten obern Ecke des Blattes gehalten, das man zerreißen will. Beim Zusammenballen der Fetzen liegt die präparierte Kugel also ebenfalls zwischen den knetenden beiden Daumen und Zeigefingern. Es kommt jetzt nur darauf an, die aus den zerrissenen Teilen bestehende Kugel verschwinden zu lassen, indem man sie in den Ärmel oder in den Mund schleudert. Die präparierte Kugel behält man zwischen den Fingern und weist sie vor.

Den oben erwähnten Mango- oder Korbtrick führt unser Gaukler selbst nicht aus. Die beiden Sachen sind, wie er sagt, in den Hafenstädten so abgespielt, daß er sie schon lange verschmäht und dem

Publikum dafür lieber etwas Neues zeigt. Auch liebt er sie nicht, trotz ihrer Wirkung auf die Europäer. Er findet sie plump und kunstlos. Was da scheinbar in wenigen Sekunden aus dem Kern herauswächst, ist zunächst gar kein Mangobaum, sondern ein sogenannter indischer Gummibaum. Diese merkwürdige Pflanze hat die Eigenschaft, daß sie sich bis auf die Größe einer Kinderfaust zusammenpressen läßt. Wenn man sie dann aber an irgendeiner Stelle ein wenig auflockert oder auch nur anstößt, faltet sie sich von selbst wieder auseinander. Solche Gummibäume hält der Gaukler nun in verschiedenen Größen unter seinem Tuch verborgen und steckt sie der Reihe nach in den Mangokern hinein. Schon die physiologisch unmögliche Tatsache, daß bei diesen Mango-Kunststücken auch am letzten und größten Baume immer noch der Kern vorhanden ist, der doch längst von der jungen Pflanze aufgezehrt sein müßte, sollte die Zuschauer eigentlich stutzig machen. Die Leute pflegen aber vor Erstaunen so außer sich zu sein, daß sie hieran nicht denken.

Und der Korbtrick ist womöglich noch einfacher. Der Gaukler benutzt hier einen ganz dünnen und biegsamen Stahldegen, der bei jedem Stich durch einen Blechkanal an der Peripherie des Korbes entlang, also um den darin liegenden Menschen herumgeführt wird. Da der Korb durch seine eigentümliche Form viel kleiner erscheint, als er in Wirklichkeit ist, und das betreffende Kind sich bei einiger Geschicklichkeit in den wulstigen Seitenteilen wie eine Schlange den Außenwänden anzuschmiegen vermag, kann der Gaukler nachher getrost von oben in den Korb hineintreten. Der ganze mittlere Teil ist ja nicht gefüllt. Auf diese Weise wird der Trick manchmal derart erweitert, daß man das Mädchen überhaupt verschwinden läßt. Der Korb hat dann einen zweiten Boden, der durch eine Feder heraufgeklappt wird und den im Wulst liegenden Körper verdeckt. Aus dem Nebenzimmer kommt dann ein anderes Mädchen von derselben Größe und mit ähnlichen Gesichtszügen herein. Die Hindukinder sehen ja für das europäische Auge alle so ziemlich gleich aus.

Mit diesen letzten Erklärungen des Gauklers war unser Programm erledigt. Bis auf die Frage des Honorars und des sogenannten kleinen Präsents. Doch hatte man ja ihre Lösung mir allein überlassen, so daß die Schwierigkeiten dieses Mal nicht groß sein konnten. Ich gab dem Gaukler zu den paar Silberstücken, die er mir schon während der Vorstellung wegzuzaubern wußte, noch fünf Rupie. Doch wo waren mit einem Male das ölige Lächeln, die guten Manieren und die lässigen Handgesten geblieben! Ein keifender Fanatiker stand plötzlich vor mir, um jetzt seinen ganzen Fremdenhaß gegen mich auszulassen. In heller Entrüstung warf er mir die Geldstücke vor die Füße und fing wie ein Irrsinniger zu toben an. Glücklicherweise war ich schon fünf Wochen in Indien gereist und kannte Landesbrauch und -sitte. Ich ließ deshalb sofort den Hoteldirektor holen und fragte ihn, ob die dem Kerl angebotene Summe genüge. Der machte dann gleich kurzen Prozeß und beförderte ihn ohne weiteres zur Tür hinaus. Mitsamt dem Sackträger, der inzwischen auch den milden Ausdruck von der Straßenecke verloren und sich in die Affäre hineingemischt hatte. Er möge aus Hosenknöpfen weitere Rupie zusammenhexen, rief er ihm nach. Indische Hotelmanager sind Gemütsmenschen oder werden es doch nach kurzer Zeit bei diesem Gesindel. So endete auch der Abend mit dem Gentleman-Juggler von Benares, wie alles in diesem Lande: mit einem Zank um das bißchen Backschisch.

VERGNÜGUNGSNÄCHTE IN BIRMA

Bis vor einigen Jahren gab es in Birma noch keine öffentlichen Aufführungen gegen Eintrittsgeld. Irgendein wohlhabender Kunstfreund pflegte die eine oder andere Theatervorstellung in Bausch und Bogen zu bezahlen, und jeder, der Lust hatte, durfte kommen und zusehen. Soweit nur immer der Platz reichte, und das tat er draußen im Freien ja für viele. In diesem schönen und glücklichen Lande wurde also bis vor kurzem mit der darstellenden Kunst noch kein Handel getrieben. Man tanzte und ließ sich etwas vortanzen. Ohne Umstände und ohne Sorgen, vor allem ohne jedes Bewußtsein, daß es sich im Grunde auch hier um ein wirtschaftliches Unternehmen handelte. Die von den Mäzenen des Landes fürstlich entlohnten Pwe-Truppen hatten das Volk zu unterhalten, ohne ihm irgend etwas dafür abzunehmen. Die in Birma stets besonders gut aufgelegte Zuschauermenge kam also bei irgendeinem Landsmann zu Gast und brauchte sich noch nicht einmal zu bedanken. Die Leistung war ganz freiwillig und selbstverständlich. Genau so selbstverständlich, aber freiwilliger, als man bei uns die milden Stiftungen zu leisten pflegt, die den Kommerzienratstitel oder sonst irgend etwas Amtliches einbringen und damit als Handlungen in gleicher Weise gott- und menschengefällig sind. In Europa stiftet man Waisenhäuser und Kirchen, in Birma Theatervorstellungen und begnügt sich mit der Freude an der zwar stillen, aber ausdauernden Teilnahme des Volkes, die um so echter und größer ist, als diese Feste nicht allzu häufig und vor allem nicht regelmäßig stattfinden. Der Reiche möchte dadurch ausschließlich eine Verpflichtung erfüllen, die er nach allgemeiner Ansicht zugunsten des sozialen Ausgleichs ohne weiteres auf sich nehmen muß, und die das Volk von jeher als ein ihm zustehendes Recht gefordert und hingenommen hat.

Wenigstens bis vor einigen Jahren. Denn heute ist das schon anders. Diese Mäzenaten-Vorstellungen kommen zwar auch noch hin und wieder vor. Doch wird jetzt meist Eintrittsgeld erhoben,

wenn auch, bei der Menge des jedesmal hinzuströmenden Volkes, nur ein verhältnismäßig geringes. Die Birmesen haben das den Kinematographen abgesehen, deren englische Unternehmer auf ein zahlendes Publikum angewiesen sind. Die einheimischen Tänzer- und Komödiantentruppen spielen deshalb heute viel öfter als ehedem, und vor allem viel schlechter. Da ihre Vorstellungen nicht mehr durch die Kasse freiwilliger Spender gestützt werden, haben sie ein kleineres und mangelhafteres Personal und begnügen sich mit einem weniger glänzenden äußern Rahmen. Die Kostüme sind einfacher geworden und bleiben länger im Dienste als früher. Der ganze technische Apparat ist nicht mehr von der peinlichen Akkuratesse und der leuchtenden Sauberkeit wie bisher. So wirft auch in Birma das Kino seine Schatten über die alteingesessenen glanzvollen Künste.

Ich sah glücklicherweise noch die alte berühmte Truppe des Hpo Seing, die als beste und beliebteste des Landes immer noch viel zu Gast geladen wird, zwischendurch aber auch gegen Eintrittsgeld zu spielen pflegt. Ein seit Jahren im Lande ansässiger englischer Ingenieur nannte ihren Direktor und ersten Akteur an der Abendtafel des Minto-Mansion-Hotels in Rangoon den birmesischen Henry Irving. Das Publikum soll vor Entzücken außer sich geraten, wenn man nur seinen Namen nennt. Allerdings mußte ich von Rangoon aus eine achtstündige Eisenbahnfahrt bis Toungoo machen, wo die Truppe am Tage nach meiner Ankunft in Birma eine Vorstellung angekündigt hatte. Und zwar nur für diese eine Nacht. Sie wollte sich dann weiter landeinwärts wenden, und zwar nach Orten, die mit der Eisenbahn nicht zu erreichen waren.

Ein mitreisender Engländer erkundigte sich, wie alle mitreisenden Engländer, schon in der ersten Viertelstunde nach dem Ziel meiner Fahrt und horchte auf, als ich ihm Toungoo nannte. Er lebt schon seit zwölf Jahren in Birma, ist aber noch niemals dort gewesen, und kann sich gar nicht vorstellen, was ein Europäer, und noch dazu ein Weltreisender, gerade in Toungoo verloren haben sollte. Ich müsse schlecht beraten worden sein, meint er. Soviel er wisse, könne ich nicht einmal auf dem Bahnhof für die Nacht unterkommen. Von

einem europäischen Gasthof sei in Toungoo überhaupt keine Rede. Ich solle nur gleich bis Mandalay durchfahren.

So muß ich ihm schließlich doch erzählen, daß ich die achtstündige Expreßzugfahrt lediglich deshalb unternehme, um eine Tänzergruppe zu sehen. Zunächst glaubt er, nicht recht gehört zu haben. Als ich ihm dann nochmals bestätige, daß ich wirklich herumziehender Komödianten wegen nach Toungoo reise, weiß er sich gar keinen Rat mehr. Und sieht mich lange schweigend an. Daß es so etwas noch gibt! Ich mache doch sonst einen leidlichen Eindruck. Ein Gentleman auf der Jagd nach eingeborenem Theatergesindel. Merkwürdig. Ja, diese Deutschen. Es sind unverbesserliche Idealisten und Sonderlinge, sind eine Rasse für sich. Man muß sich immer wieder wundern. Jedenfalls war ich ihm eine angenehme Beruhigung. So lange sich noch derartige Menschen in der Welt herumtreiben, die anstatt den Kurszettel zu studieren und Bilanzen zu ziehen, uninteressante Bücher über uninteressante Dinge schreiben — denn was man an den birmesischen Tänzen finden kann, begreift er natürlich nicht — so lange scheint England von den Deutschen auf dem Weltmarkt keine ernstliche Konkurrenz zu drohen.

Man hat mir in Rangoon einen jungen Birmesen als Führer und Dolmetscher mitgegeben, der sich für die Kunst seines Landes besonders interessiert und in diesen Dingen gut Bescheid weiß. Es ist sehr amüsant, wie wichtig er seine Stellung auffaßt und schon in Äußerlichkeiten mehr den Reisebegleiter als den Diener betont. Er sitzt in der zweiten Klasse und hat sich tadellos angezogen: peinlich sauber wie alle Birmesen, geschmackvoll und mit viel Freude an echten und wertvollen Stoffen. Er trägt zu einem Hüfttuch aus dunkler Moiréseide eine kurzgeschnittene, kragenlose Jacke und um das glänzend schwarze, zu einem Knoten auf den Kopf gesteckte Haar den glatten birmesischen Turban aus goldgelbem Atlas. Jedesmal wenn der Zug hält, kommt er zu mir ans Fenster und fragt, ob ich eine Erfrischung wünsche oder ob er mir sonst dienen könne. Auch erkundigt er sich nach meinen Reiseplänen für Birma, empfiehlt dieses und rät von jenem ab und erklärt mir allerlei Eigentümlichkeiten des Landes, seiner Sitten, Bräuche und Einrichtungen,

immer im Ton eines liebenswürdigen Managers, mit ehrfurchtsvoller Reserve und doch nicht ohne jenen Anflug von Selbstbewußtsein, das die mongolisch-birmesische Rasse in so sympathischer Weise auszeichnet.

Gegen halb acht Uhr kommen wir in Toungoo an. Der Stationsvorsteher hat von Rangoon aus telegraphiert, daß mir im Erfrischungsraum des Bahnhofs ein einfaches Abendessen serviert wird. Gegen neun machen wir uns dann langsam auf den Weg. Bald schon werden in der Dunkelheit die Umrisse eines riesenhaften Zeltes sichtbar, und tausend und aber tausend ganz dunkelgelb brennende kleine Lichter funkeln zu uns herüber. Sie gehören den vielen Buden, Wagen und Tischen an, die sich um das Zelt gruppieren und alle nur möglichen Eß- und Trinkwaren, Zigarren und Zigaretten, den unvermeidlichen Betel, allerlei Parfüms und Spezereien, Naschwaren, Blumen, Fächer und sonst noch allerlei birmesischen Tand feilhalten. Denn so eine Pwe-Vorstellung dauert bis Sonnenaufgang und wird von vier- bis fünftausend Personen besucht, die in der langen Tropennacht versorgt sein wollen.

Und wie versorgt. Eine gute Schüssel liebt man hierzulande über alles. Man ißt gern und viel. Aber nicht auf einmal und zu bestimmten Tageszeiten, sondern in kleinen Raten, und dann mit Auswahl und in raffiniertester Steigerung. Der Birmese weiß zu leben und in einer solchen, ganz dem Vergnügen gewidmeten Nacht allen nur möglichen Genüssen zu frönen. Da wird nicht nur den Tänzen zugeschaut und den Orchesterzwischenspielen gelauscht. Da wird vor allem, in den Pausen, geflirtet. Die Frauen müssen dazu ihre schönsten Kleider zeigen und leuchtende Blumen unter ihre hohen, schwarzen Haarkronen stecken. Das Flirten spielt in Birma eine große Rolle. Der Birmese ist ein liebenswürdiger, etwas überlegener Causeur, der den Frauen allerlei Artigkeiten zu sagen und vor allem über die kleinen Dinge der Täglichkeit anregend zu sprechen weiß. Und zu alledem wird dann gegessen, getrunken, Betel gekaut

und geraucht. Eine seltene Harmonie liegt über dem Ganzen. Ein durch nichts zu erschütternder Gleichmut im Genießen lustvoller Dinge hält hier Tausende zusammen, hat zu höchster gesellschaftlicher Kultlur geführt. In Birma scheint ein Sonntagsvolk zu leben. Sie fühlen sich zur Freude geboren, diese Menschen, und geben sich den Reizen des Lebens mit anspruchsvoller Bereitwilligkeit hin: mit einem Charme, der auch im Orient nicht seinesgleichen hat. Der Leichtsinn ist hier Weltanschauung und als solche höchst sympathisch. Die gute Laune eines ganzen Landes tut so wohl. Trotz ihrer Indolenz muß man den Menschen hier gut sein.

Ein dicker, stahlblauer Qualm erfüllt das Zelt. Viertausend Personen sind hier versammelt, und alle viertausend ziehen an brennenden Zigarren. Die Frauen an den größten. Das bekannte Hamburger Bismarckformat ist eine Damenzigarette gegenüber den Riesenzigarren der Birmesinnen. Trotz der Feuersgefahr denkt niemand daran, auf den liebgewordenen Genuß zu verzichten. In Birma wohnen harmlose Menschen, die sich viel zu gern amüsieren, um irgendeine staatliche Umwälzung herbeizusehnen. Gegen ein Rauchverbot im Zelt des Pwe aber würde man revoltieren. Einmütig und mit Nachdruck. Denn das ganze Volk müßte darunter leiden. Schon sechsjährige Mädchen rauchen in einer solchen Nacht fünfzehn bis zwanzig Zigaretten.

Beim Pwe ist nämlich alles versammelt: hoch und niedrig — reich und arm — Männer, Frauen, heranwachsende Jugend und kleine Kinder. Und alle rauchen. In sauberer, festlicher Kleidung und mit frohen Gesichtern. Heiter gestimmt und musterhaft erzogen. Keiner der Männer wird laut oder gar roh, kein Kind schreit oder läuft hin und her. Alle hocken in großen Halbkreisen an der Erde: auf Teppichen oder Bastmatten. Sie plaudern leise miteinander oder sitzen ganz in den Genuß ihrer Zigarren versunken schweigend da. Vorn, dicht an der Bühne, Gruppen vornehmer Frauen und Mädchen, in rosafarbiger und hellblauer Seide, und weiter hinten die Leute aus dem Volk. Alle mit demselben Benehmen: liebenswürdig, von der ein wenig müden Heiterkeit des östlichen Genußmenschen und mit der graziösen Geste vornehmster Zurückhaltung.

Das Orchester beginnt jetzt mit der Ouvertüre: auf zum Teil recht sonderlichen Apparaten. Vor allem sind es zwei merkwürdige Instrumente, die in der musikalischen Praxis der Völker nicht ihresgleichen haben und dem Fremden sogleich aufzufallen pflegen. Das Saing-Waing, ein Spiel aus achtzehn abgestimmten Trommeln, die an der innern Peripherie eines ziemlich hohen, runden Verschlages von etwa anderthalb Meter Durchmesser entlanglaufen und mit den Händen geschlagen werden, und das Kyi-Waing, ein etwas kleineres, aber ebenso angeordnetes, aus zweiundzwanzig abgestimmten, konisch geformten Gongs bestehendes Glockeninstrument, das sich zwar von gewissen Instrumenten des javanischen Gamelan und schließlich auch von unseren Glockenspielen nicht prinzipiell unterscheidet, in dieser birmesischen Form aber nirgendwo sonst vorkommt.

Beide Instrumente haben diatonische Stimmung, mit Ausnahme der vierten und siebenten Stufe, die nur um fünf Achteltöne differieren, so daß die Intervalle der dritten und vierten und der siebenten und achten Stufe keine Halbtöne sind, wie im europäischen System. Beide erfordern große Gewandtheit. Namentlich das Saing-Waing. Denn während das Kyi-Waing, das nach Art unseres Xylophons mit zwei gepolsterten Klöppeln bedient wird, keine Umstimmungen erfordert, muß der Saing-Waing-Spieler seine Trommeln fortwährend auf der richtigen Tonhöhe halten. Dabei wird die Stimmung nicht durch das Anspannen von Darmsaiten, sondern durch Bestreichen der Trommeloberfläche mit einer, unserm Glaserkitt ähnlichen, aus gekochtem Reis und Holzasche bestehenden Paste erzielt, die sich durch das Schlagen mit den Händen fortwährend verbraucht, also zum Festhalten der normalen Tonhöhe während des Spiels immer von neuem aufzutragen ist. Das Saing-Waing verlangt deshalb einen sehr guten Musiker.

Beide Instrumente führen die Melodie. Zusammen mit einer Art Klarinette, dem einzigen Blasinstrument der birmesischen Musik. Es wird mit großem Eifer und gleichbleibender Intensität gespielt und steht klanglich durchaus im Vordergrund des Gesamteffektes. Das Orchester bekommt dadurch eine Schärfe, die zu den dezenten und weichen Tönen der melodieführenden Schlaginstrumente nicht

recht passen will. Jedenfalls kann hier von der wundervollen Einheitlichkeit des zum Teil ähnlich zusammengesetzten javanischen Gamelans nicht die Rede sein, das nur Apparate von gleicher Klangfarbe und gleichem Klangcharakter zu einer ganz und gar geschlossenen Wirkung in sich vereinigt. An weiteren Instrumenten enthält das vollbesetzte birmesische Orchester dann noch eine Baßtrommel und zwei Tenortrommeln, ein Paar große und zwei Paar kleine Zymbeln und zwei bis vier Holzklappern, die aus längseits durchschnittenen Bambusgliedern bestehen und meist von kleinen Buben mit erstaunlicher Präzision und ganz sicherm rhythmischem Gefühl aneinandergeschlagen werden.

Die Birmesen gehören übrigens zu den musikalischsten Völkern der Erde. Ihre Orchester haben ein ungeheuer großes Repertoire aus ganz alten, älteren und neuen Sachen und spielen in einer solchen Vergnügungsnacht wohl an die hundert verschiedene Stücke. Und zwar stets ohne Noten und ohne Dirigenten. Von diesen beiden wichtigsten Hilfen der europäischen Orchester weiß bekanntlich der ganze Orient nichts. Die Leute verfügen hier durchweg über ein musikalisches Gedächtnis, wie es bei uns zu Hause nur ein paar Modevirtuosen, und zwar ziemlich krampfhaft, ausgebildet haben, und musizieren dynamisch und rhythmisch mit somnambuler Sicherheit.

Nach einer aufrüttelnden Steigerung bricht die Musik plötzlich ab. Der Saal verdunkelt sich, und eine weiße Leinwand rollt herunter. Das Unvorhergesehene wird Ereignis: die berühmteste Pwe-Truppe Birmas eröffnet ihr nächtliches Programm mit einem Kinematographenteil. Sicher auf allgemeinen Wunsch des Publikums. Dem Applaus nach zu schließen. Dabei ist es schon zehn Uhr geworden, als man jetzt endlich beginnt, und mein Zug fährt um ein Uhr nachts. Ich muß ihn benutzen, da es in Toungoo keine Schlafgelegenheit für Europäer gibt. Und im Warteraum eines kleinen indischen Stationsgebäudes habe ich schon einmal den herannahenden Morgen erwartet und bei jedem, durch die sich immer wieder

öffnende Tür hereingaukelnden Moskito einen Schwur geleistet, den selbst meine Neugier nach den Tänzen der schönen Birmesinnen nicht zu brechen vermag. Auch muß ich am nächsten Tage wieder in Rangoon sein, um dort eine Marionettenvorstellung anzusehen, die gelegentlich eines Pagodenfestes stattfinden soll.

Ich schicke also meinen Birmesen hinter die Bühne, um Hpo Seing zu holen, den ich ohnehin kennenlernen möchte. Seine mir schon in Rangoon gerühmte weltmännische Liebenswürdigkeit ist meine letzte Hoffnung. Inzwischen amüsieren sich die Leute köstlich und denken offenbar gar nicht an ihre eigene schöne Kunst. Endlich kommt der junge Mann zurück. Wie lange so etwas hier draußen dauert, kann man sich in Europa nicht vorstellen. Hpo Seing schlafe, meldet er. Der Meister trete erst um halb vier Uhr morgens auf, und dürfe vor drei Uhr nicht geweckt werden. Da war also nichts zu machen. Und eben will ich mich in mein Schicksal ergeben, als ein junger Europäer an meinen Stuhl herantritt und sich höflich erkundigt, wie es mir gefalle, und ob er mir dienen könne. Er sei Ingenieur und habe die elektrische Beleuchtung, also auch die ganze Filmgeschichte unter sich. Hpo Seing verstehe davon nichts, müsse aber jeden Abend eine große Kinonummer einlegen. Das Publikum verlange das heutzutage. Der Siegeszug des Kinos könne eben auch vor Birma nicht haltmachen. Natürlich erzähle ich ihm schnell mein Mißgeschick: daß ich nicht von Hamburg nach Toungoo in Oberbirma gekommen sei, um ausgeleierte europäische Films zu sehen, die bei dem entsetzlichen Rauch von viertausend Riesenzigarren übrigens auch dann nicht wirken könnten, wenn sie besser wären — daß ich vielmehr birmesischen Nationaltänzen von der vorzüglichen Truppe Hpo Seings zusehen und den Landsleuten zu Hause davon erzählen möchte. Und füge hinzu, daß es den Birmesen selbst doch sicher peinlich sein und ihrem mir so sympathischen Nationalstolz nicht entsprechen werde, wenn ich von den Tänzen und Spielen des Landes nichts berichten könne — wenn ich schreiben müsse, daß die beste Truppe, der ich wegen ihres künstlerischen Rufes nachgereist sei, zu meinem Erstaunen die eigene Kunst gering geachtet und den größten Teil des Abends durch die Vorführung sehr

schlechter Kinostücke ausgefüllt habe. Er (der Ingenieur) möge deshalb auf eigene Faust handeln und lieber für den Augenblick den Unmut der versammelten Viertausend als später den beleidigten Stolz des ganzen Volkes wecken.

Ob ich ihn damit nun wirklich überzeugt habe oder ob lediglich der eine Europäer dem andern einen Gefallen erweisen will, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls erklärt sich der Engländer alsbald dazu bereit, den Kinoteil abbrechen zu lassen. Bis das geschieht, vergeht zwar auch noch wieder eine halbe Stunde. Dann aber flammen die Bogenlampen zischend wieder auf, und ohne Verzug beginnen jetzt die Tänze, so daß ich nun doch in ununterbrochener Folge bis zum Abgang meines Zuges noch allerlei Schönes zu sehen bekomme. Auch war es mit dem Unmut des Publikums gar nicht so weit her. Nach einem langgezogenen allgemeinen Ausruf des Bedauerns stecken sich die Leute frische Zigarren an und folgen jetzt ihren eigenen Spielen mit derselben eigentümlichen Verhaltenheit eines offensichtlichen, aber wohltemperierten Interesses.

Der Vorhang geht auf. Sechzehn Mädchen hocken in vier Reihen zu je vieren auf der Bühne unbeweglich da. Sehr malerisch geordnet, wie Schachfiguren. In pastellfarbige Gewänder gekleidet, mit bunten Blumenkränzen im Haar und reichen, aber zierlichen Metallketten um Hals und Glieder, schauen sie mit heiterm Lächeln zu uns hinunter, bis die Musik das kurze Vorspiel beendet hat. Dann singen sie im Chor. Einstimmig, halblaut und ein wenig akademisch. Ein ganz altes, feierliches Lied, ein Präludium des nächtlichen Festes: einen Götteranruf. Mit nicht sehr großen, aber ganz hübschen Stimmen: rein, exakt und wohlgefällig. Auch europäischen Ohren von angenehmem Klang, aber immer noch fremdartig genug.

Die Birmesen kennen nämlich die chromatische Tonleiter nicht. Sie benützen nur Ganztöne, und zwar von drei Dur-Tonleitern (auf C, F und G) und zwei Moll-Tonleitern (auf E und A), so daß eine gewisse Ähnlichkeit mit dem gregorianischen System des sechsten

nachchristlichen Jahrhunderts vorhanden ist. Im Gegensatz zu den Indern, die wohl gelegentlich den Kontrapunkt, nie aber Harmonien verwenden, haben die Birmesen einen allerdings sehr einfachen harmonischen Satz, der ausschließlich auf dem Zusammenklang des ersten und fünften Tones, der Tonika und Dominante, ruht. Sie bevorzugen also die leeren Quinten, was zum System erhoben gar nicht einmal so unangenehm wirkt, wie sich ja das musikalische Ohr des europäischen Kunstfreundes überhaupt mit dem einst so verpönten Harmonieproblem der sogenannten Quintenparallelen längst abgefunden hat. Die gewisse Öde des durchgehenden Quintensatzes erscheint uns sogar als etwas charakteristisch Orientalisches, wozu dann noch der sinnliche Reiz der eigenartigen Orchesterinstrumente das seine tut. Jedenfalls klingt uns die birmesische Musik viel ohrenfälliger, als etwa der Lärm des südindischen Tempeltanzes, wenn sie auch das besonders feine, so rührende Surungiispiel der Schiri-Begleiter in Gwalior längst nicht erreicht.

Zunächst singt ein Mädchen allein. In ziemlich dunkler Tonfärbung und mit Ausdruck. Dazu tanzt ein kleines Kind immer vor den still dasitzenden anderen Mädchen her. Sehr gewandt und graziös und sehr musikalisch. Leicht grotesk und mit durchaus abgemessenen Bewegungen, wie von einem fremden Willen bewegt. Ganz marionettenhaft also, mit federnder Verve. Sie beansprucht den ganzen Körper: Unter- und Oberarm und Hand werden in verschiedene Winkel zueinander gebracht, ebenso Unter- und Oberschenkel und Fuß. Dabei schleudert sie jedesmal die Glieder heraus, als ob sie in Drähten hingen. Dann erst folgt das eigentliche Gebet: Die Anrufung Buddhas in vier Positionen, wozu sich die kleine Solotänzerin mitten vor die Gruppe der anderen gesetzt hat. Viermal ertönt im Orchester ein verhaltener Trommel- und Zymbelwirbel: beim ersten heben die Mädchen ihre mit Silber beschlagenen Elfenbeinfächer vor das Gesicht, beim zweiten beugen sie sich ganz tief nach vorn hinab, bis die Stirnen den Erdboden berühren, beim dritten richten sie den Oberkörper langsam wieder auf und verharren bewegungslos mit einer feierlichen Fächerpose, bis die Musik den letzten großen Wirbel hat ausklingen lassen. Buddha, der Strahlende, möge alle erleuch-

ten, die da unten sitzen, und zu guten Werken anhalten. So etwa schließen sie in langgezogenen, rhythmisch einförmigen Tonreihen ihr Tanzgebet ab. Mit einem frommen Wunsch also, dem sich jeder ohne weiteres anschließen kann, wes Religion er auch immer sei.

Nachdem man sich auf diese Weise des Buddha, als der nächtlichen Feier höchsten und wichtigsten Protektors, versichert hat, beginnt das eigentliche Tanzprogramm. Mit größter Akkuratesse in der Gleichzeitigkeit der Bewegungen gehen die Mädchen ganz allmählich aus der hockenden in die aufrechte Stellung über. Sie entwickeln sich förmlich. Die mattfarbigen Tücher, in die sie vordem gehüllt waren, liegen jetzt schalartig am Körper herunter und lassen die verschnörkelte, dem alten Hofdreß nachgebildete Tanzkleidung sehen. Das so kleidsame birmesische Jakett, mit dem kragenlosen runden Halsausschnitt, hat hier im Gegensatz zur gewöhnlichen Tracht gesteifte und gespreizte Schoß- und Hüftteile. Die rosafarbigen, hellblauen, resedagrünen und lichtgelben, bis auf die Füße reichenden Hüfttücher, die sogenannten Longyii, werden durch breite, aus schwarzer Seide und Gold gewirkte Gürtel gehalten. Reicher Schmuck fällt ihnen vom Hals über die Brust, und schlichte, mit ein paar großen Rubinen besetzte Goldreifen zieren die Handgelenke.

Das Ganze wirkt sehr schön und kultiviert und läßt die schlanken Gestalten der Mädchen vorteilhaft zur Geltung kommen. Der Longyii ist straff über die Hüften gezogen und unten sehr eng um die Beine geschlagen. Die Birmesen lassen sich bei solchen Gelegenheiten von den Reizen ihrer Frauen nichts vorenthalten, wenn sie auch, wie alle orientalischen Völker, durchaus an dem völlig bekleideten Körper ihrer Tänzerinnen festhalten. Wie man in Europa mit nackten Beinen und Armen tanzen und sich auch sonst in durchscheinende und unzureichend geschnittene Stoffe hüllen kann, ist ihnen unverständlich. Der Orientale, der ja sein Weib nur ungern den Blicken Fremder preisgibt, wünscht auch von den öffentlich auftretenden Mädchen keine irgendwie unziemliche Darstellung ihres Körpers.

Sobald sich die Mädchen aufgerichtet haben, beginnt der eigent-

liche Tanz. Ihre Ausdrucksbewegungen laufen im rhythmischen Wechsel der Körperpositionen mit gleichzeitiger Beanspruchung von Armen und Beinen gleichsam an dem Zuschauer vorüber, so daß nicht nur Gliederfiguren, wie bei den indischen Tänzerinnen, sondern durchgehende Körperlinien herauskommen, die sich alle aus einer etwas verschrobenen Körperhaltung herleiten: aus einer gewissen Schraubenzieherstellung. Mit eingeknickten Beinen, eingezogenem Leib, nach innen gedrehten Schulterblättern und in den Nacken geworfenem Kopf schweben sie leichtfüßig dahin und schließen die schon bei dem vortanzenden Kinde beobachteten Winkelstellungen der Arme und Beine zu einer Folge höchst charmanter, aber typischer und immerfort wiederkehrender Tanzbewegungen zusammen. Es ist, als ob die Glieder an Fäden hingen: als ob diese Mädchen nicht tanzen, sondern getanzt würden. Wie in raffaelitischen Engelsposen hüpfen und springen sie dahin. Das Ganze wirkt durchaus als repräsentativer Akt in sich vollendeter und aparter Bildmäßigkeit und nicht als eigentlicher Ausdruckstanz. Man gibt Paraphrasen mit Hilfe einer durchkultivierten, aber einfachen und stereotypen Gliedersprache. Die Birmesinnen machen Körper- und Gliederspiele vor und keine kunstmäßig durchgebildeten Evolutionen ursprünglicher Lustgefühle.

Bei dem nun folgenden Tanzreigen wird das besonders deutlich. Die Mädchen stellen sich in einer Reihe hintereinander auf und gehen primitive Schlängelfiguren, indem sie mit den Beinen nach hinten ausschlagen und dazu Sechzehntelwendungen des Oberkörpers nach links und rechts ausführen. Immer in der Schraubenzieherstellung und immer mit den schulmäßigen Winkelposen der Arme und Hände. Was sie da machen, ist ein ausgesprochener Schablonentanz. Die hübschen Dinger sehen für das europäische Auge ohnehin so ziemlich gleich aus und sind alle von derselben Größe und Schlankheit. Es scheint, als ob man eine einzige ausgeschnitten und die anderen darnach aufschabloniert hätte. Sie machen alle genau dasselbe und alles in derselben Weise, und können auch alle gleich viel oder gleich wenig. Niemand wird sagen: die zweite ist besonders hübsch, die sechste besonders graziös, und die elfte tanzt

besonders gut. Sie sind alle hübsch und alle graziös, und tanzen alle gut. Die birmesischen Tänze beruhen auf systematischer Gleichförmigkeit, auf Schematisierung. Die Mädchen tanzen oder springen oder gehen Saalfriese. Indem sie den Raum füllen und sich in geregelter Weise darin bewegen, dekorieren sie ihn aus. Sie liefern gymnastische Übungen nach der Musik: die Darstellung des schön angezogenen, gutgewachsenen Frauenkörpers im Marionettenspiel der Glieder. Nicht unoriginell, und doch von Indien und China maßgebend beeinflußt. Der religiöse Charakter der Einleitungstänze mutet durchaus indisch an, und die Arm- und Handposen gehen trotz ihrer sonstigen Verschiedenheiten zweifellos auch auf indische Vorbilder zurück, während das stilisiert Puppenhafte an das Gebaren chinesischer und japanischer Frauen erinnert. Die liebenswürdige Heiterkeit und sinnliche Anmut aber, die natürlich-unbekümmerte, ganz dem Vergnügen hingegebene Spiellust, die das Ganze trägt und uns Europäer so sympathisch berührt, sind allerdings besondere Eigenschaften der Birmesin. Hierin wird sie von keiner Orientalin erreicht. Auch nicht von der Japanerin.

Die Mädchen tanzen lange. Schließlich werden sie aber doch abgelöst. Und zwar von sechzehn Knaben. Viermal vier scheint in Birma so etwas wie eine heilige Tanzzahl zu sein. Sie sind in purpurrote, lange, mit viel Gold verbrämte Röcke gekleidet und haben sich die Backen nach Art unserer Clowns mit Mehl bestrichen. Den Sinn dieser kosmetischen Nuance konnte ich allerdings nicht herausfinden. Denn was sie da oben vorexerzieren, wirkt keineswegs grotesk oder komisch. Sie haben dicke Stöcke in den Händen und führen so etwas wie ein Mittelding zwischen Reigentanz und turnerischen Stabübungen aus. Sie durchschneiden die Bühne nach allen Richtungen, trennen sich, kommen wieder zusammen, schließen zu zweien und vieren aneinander, gehen allerlei Figuren und schwingen dabei ihre Stöcke über den Kopf, hinter die Schulterblätter, vor den Leib und vor die Brust. Ähnlich wie das die Turnlehrer bei uns auf Schulfesten zeigen lassen. Nur nicht so straff militärisch, sondern mehr rhythmisch-musikalisch. Auch die Knaben machen wieder alles rund, federnd und tänzelnd. Wie vorhin die Mädchen. Da aber trotz der ausgezeichneten

Dressurleistung des betreffenden Exerziermeisters die Erfindung zu unbedeutend und der malerische Reiz der konventionell hergerichteten halbwüchsigen Jungen zu gering ist, wird man von diesen Übungen nicht auf länger gefesselt.

Auch die Knaben singen zu dem, was sie vorführen. Die Birmesen kennen nur Chorgesangstänze. Im ganzen Orient gibt es im Grunde nichts anderes. Tänze ohne Worte sind eine europäische Verarmung. Anstatt den choreographischen Ausdruck durch gesungene und von Instrumenten begleitete Verse zu stützen, lassen wir ihn zumeist auf seinen rhythmisch-musikalischen Werten ruhen, die dann gewöhnlich noch mit Hilfe von Schlaginstrumenten, von Kastagnetten, Tamburinen und dergleichen oder auch durch Händeklatschen besonders markiert werden. Allerdings scheint man in Birma durchaus nicht immer das zu tanzen, was man singt. Sonst müßten sich die Mädchen zu ihren erotischen Liedern anders aufführen, als sie es tun. Ihre Strophen sollen nämlich an Deutlichkeit in der Ausmalung gewisser, über die ganze Welt hin beliebter Situationen das Menschenmöglichste leisten. Dafür sind wir eben in Birma, diesem gesegneten Lande, wo man sich jede Art von Wonne und Lust ohne weiteres gegenseitig zugesteht und aus allzu menschlichen Vorgängen überhaupt kein Hehl macht. Diese Nächte wurden nicht für Duckmäuser geschaffen, eine Sorte Menschen, die sich der Birmese übrigens gar nicht vorstellen kann. In Birma amüsiert man sich. Hier ist das ganze Jahr hindurch Karneval. Auf heiße Tage folgen lange Nächte.

Als dritte Nummer des Abends produzierte sich dann eine Akrobatenfamilie. Doch hatten ihre Kunststücke weder bildmäßige Reize, noch verblüfften sie durch ein besonderes Maß überwundener Schwierigkeit. So war es denn nicht allein mir, sondern auch den Birmesen recht, als schon nach einigen Minuten etwas anderes kam. Die Pwe-Leitung ist offenbar auf möglichst große Abwechslung bedacht. Es gab jetzt ein regelrechtes Stück mit Gesang, Tanz und gesprochenem Dialog: eine Art Oper. Alle Stücke sind hier draußen Opern. Wenn man Theater spielt, wird gesungen. Theater hat mit dem Leben nach Ansicht des Orientalen gar nichts zu tun. Theater

ist Spiel mit der Bestimmung, über das Leben hinwegzuhelfen, die Realität, wenn auch nur für Stunden, aufzuheben.

Hinten in der Mitte sitzt auf einem goldenen Pfauenthron der König: furchtbar und finster. Wie der Orientale sich seinen Herrscher wünscht. Ihm zur Seite stehen vier Minister, zwei auf jeder Seite: mit verschränkten Armen und würdigen Mienen. Und zwanzig Mädchen hocken in zwei schrägen Reihen am Boden: von links und rechts vorn bis an den Königssitz heran. Nachdem sie ein paar Huldigungsstrophen gesungen haben, treten sie zu zweien nacheinander mit zeremoniellen Verbeugungen vor den Thron und laufen scheu von dannen. Der König hält jetzt Hof. Das heißt, er redet: laut und lange. Und die Minister antworten. Einer nach dem andern. Noch länger. Der König verkündet, daß sein Sohn mit einer Prinzessin in den Wald geflohen sei, und kann sich gar nicht darüber beruhigen. Worauf ihm die Minister Trost zusprechen und gute Ratschläge geben. Ergebungsvoll und gemessen . . .

Leider müssen wir jetzt aufbrechen. Mein Zug ist in fünfzehn Minuten fällig. Der Ingenieur, der das Licht unter sich hat, schlägt vor, den kürzern Weg durch die Garderobe zu nehmen. Die zwanzig Mädchen sitzen vor niedrigen Spiegeln auf dem Rasen und schminken sich ab. In den Ecken liegt allerlei Gerümpel. Kisten und Kasten stehen wahllos herum. An der einen Seite werden Reis und Fische gekocht. Und hart an der zum Bühnenpodium heraufführenden Treppe liegt eine in Rot gewickelte Masse auf dem Boden. Ein Mensch, wie es scheint. In der Unbeweglichkeit eines Pakets. Wie ein Toter, den man eben aus dem Wasser gezogen und zugedeckt in eine Ecke gelegt hat. Der Ingenieur zeigt mit dem Finger hin, und mein Birmese macht ehrfurchtsvoll einen kleinen Bogen. Er ist es: Hpo Seing, Birmas größter Mime, ein Laube, Mitterwurzer und Nijinski in einer Person: Theaterdirektor, Regisseur und Schauspieler, Sänger und Tänzer, Rhapsode und Spaßmacher. So sah ich ihn doch wenigstens schlafend. Als Zeugbündel unter der Bühnentreppe. Wie ein alternder Komödiant einer kleinen europäischen Wandertruppe. Niemand achtet seiner. Nummer auf Nummer rollt inzwischen auf der Szene ab. Ohne daß sich das Publikum aus seiner Ruhe bringen läßt. Ohne

daß auch nur einmal ermunternder Beifall in weiter Runde hörbar wird. Man spart mit sich: das alles ist ja nur der Auftakt zu dem großen Ereignis der Nacht und gilt nichts im Vergleich zu dem, was der große Hpo Seing kann. Um halb vier Uhr morgens aber, wenn der Saing-Waing-Spieler mit einem anhaltenden Wirbel auf seinen tiefen Trommeln das Zeichen zum Auftritt des Lieblings zu geben hat, dann wird ein Beifallssturm von viertausend Menschen losbrechen und den einzigen empfangen. Bis dahin läßt man ihn schlafen.

Auf dem Wege zum Bahnhof erzählt mir der Birmese den Inhalt des Stückes zu Ende. Er hat es oft mit angesehen und wenigstens die Hauptszenen behalten. Als die Prinzessin im Walde von einem Kinde entbunden wird, muß der Prinz einen Baum fällen, um der Geliebten ein notdürftiges Obdach bereiten zu können. Das nimmt aber der Geist des Baumes, der Nat, so übel, daß er den Prinzen mit Irrsinn schlägt und sein Gedächtnis trübt. So läuft er im hellsten Wahn durch den Wald, ohne sich um die Prinzessin zu kümmern, die jetzt keinen andern Rat mehr weiß, als nach dem Schlosse des königlichen Vaters zurückzukehren und das Furchtbare zu erzählen. Natürlich beschließt man hier sofort, den Prinzen zu suchen, hat damit aber zunächst kein Glück. Nach langer Prüfungszeit erst fühlt der Nat ein menschliches Rühren. Es kommt eine Aussöhnung zustande, und der Prinz erhält mit seinem Verstand auch seine Prinzessin zurück.

Das birmesische Theater ist ein Märchentheater, und zwar religiös-mystischen Ursprungs. Wie fast überall, wie auch bei uns in Europa. Es nimmt seine Stoffe aus den religiösen Legenden und den vorgeschichtlichen Heldenchroniken. Nur daß die ehemaligen Teufel und bösen Geister heute meist zu Clowns geworden sind, die als stereotype komische Figuren, ganz nach der Art der italienischen Stegreifkomödie, ihre Späße treiben und mehr oder weniger derbe Improvisationen einlegen. Und zwar immer in der heutigen Volkssprache, während die feierlichen Unterredungen des Königs mit den Ministern im altertümelnden Staatsidiom des Hofes und die erotischen Szenen in den formelhaften Ausdrücken der blumenreichen

Liebessprache dargeboten werden, wie sie der Orient seit Alters her kennt und bis heute mit besonderer Vorliebe gepflegt hat.

Leider ist die moderne Guckkastenszene und ihre äußere Herrichtung bei den Tänzen und Theaterstücken der Gesamtwirkung nicht günstig. Seitdem man in Birma Eintrittsgeld nimmt, lassen die Unternehmer ihre Pwe-Vorstellungen meist in einem Zelt stattfinden, in das eine regelrechte Bühne eingebaut wurde. Sie können hier eine größere Anzahl von Menschen bequem unterbringen und kontrollieren und können vor allem auch in den Wintermonaten spielen. Früher war das anders. Da pflegte man seine vergnügten Nächte nur bei gutem Wetter, und zwar jedesmal draußen, zu feiern, ohne daß hier überhaupt künstliche Szenerien verwendet wurden und verwendet zu werden brauchten. Man spielte und tanzte auf freien Plätzen um einen Baum herum. Oder sonstwie in natürlichem Rahmen: vor allerlei blühendem Buschwerk, am Rande eines Weihers. Wo dann die Reigen und Szenen im milden Licht des südlichen Vollmonds noch ganz anders gewirkt haben müssen, als in dem Riesenzelt mit dem Dampf aus viertausend Zigarren, mit dem elektrischen Licht des englischen Ingenieurs und in dem fremdartigen szenischen Rahmen der auch hier wieder nach schlechtem europäischen Vorbild ausgestatteten Bühne.

Wo man auch hinsieht: Europa verdirbt draußen alles. In einigen Jahren wird man hier nichts Ganzes und Eigenes mehr finden. Die alte Buntheit des orientalischen Gesellschaftsbildes schwindet dahin: unaufhaltsam und unwiederbringlich. Europas Nüchternheit deckt wie ein grauer Regenhimmel die ganze einstige Farbenpracht zu. Man reist und reist, um ihr zu entrinnen: durch Meere und Länder, Fluß auf und ab, über Berge und Täler. Doch wie ein Fluch hängt er sich an uns: der europäische Kitsch. Es ist heute keine Frage mehr: Europas übertünchte Mittelmäßigkeit hat ihre Weltherrschaft angetreten. Wer wenigstens die letzten Reste eigener und eigenartiger Kulturäußerungen noch sehen will, muß sich schnell aufmachen. Schon in Bälde wird aller Tage Abend sein.

BIRMESISCHE MARIONETTEN

In Rangoon ist um irgendeine der vielen Pagoden herum irgendein Fest. Viele Hunderte von Menschen wogen durcheinander. Schon seit dem frühen Nachmittag. Alle haben längst ihre Pflicht erfüllt und Buddha Blumen, kleine Schirme und bunte Fähnchen geopfert, so daß der Abend ihnen gehört — wo jetzt viele gelbe Lichter brennen: auf den Tischen der Verkäufer, an den hohen Stangen der fliegenden Händler, an den Deichseln der Rikschahs und Ponywagen, vor den Häusern und von den niedrigen Decken ihrer nach der Straße hin offenen Hallen herab — wo tausend und abertausend bunte Flämmchen an den Konturen der Pagode hinaufsteigen bis zur Spitze, deren strahlend weißes Licht seinen hellen Glanz über die Stadt wirft.

In der einen Ecke des freien Platzes ist ein sehr breites, überdecktes Brettergerüst aufgeschlagen, das nur einen schmalen, etwa metertiefen Spielraum hat. Als Hintergrund dienen reiche, mit birmesischen Pagoden und allerlei bunten Häusern und Szenen bestickte Teppiche, die von einer langen Bambusstange herunterhängen. Eine ganze Reihe großer Petroleumlampen wirft goldgelbes Licht von oben in den Raum hinein, der ein Marionettentheater darstellt, wie es die Birmesen über alles lieben und gern besuchen.

Auch heute füllt wieder eine erwartungsvolle Menge den weiten Platz. Es kostet ja kein Eintrittsgeld. Die Aufführung wird von der Leitung des Pagodenfestes veranstaltet und bezahlt. Jeder kann deshalb kommen und vor der Bude niederhocken: Männer, Frauen und Kinder, die besonders zahlreich vertreten sind und mit der Zeit auf der Erde einschlafen. Denn so ein Marionettenspiel währt eine ganze Nacht. Und niemals geht ein Birmese vor Schluß der Vorstellung hinaus. Es sei denn, daß er etwas essen oder trinken oder daß er sich neue Zigarren holen will. Wenn er müde wird, legt er sich ebenfalls zum Schlafen nieder. Wie die Kinder. Das ganze birmesische Volk ist wie die Kinder. Sorglos wie sie, gierig und gaffig wie sie.

Das Orchester macht schon einen Höllenlärm. Man hat die Bambusklappern dreifach besetzt, und die Buben, die sie schlagen, sind mit Feuereifer bei der Sache. Nach einer Weile tönt dann ein tiefer Gongschlag. Das Orchester bricht ab, um sofort eine andere Weise aufzunehmen. Zu den Sprüngen einer etwa dreiviertel Meter hohen Puppe, die jetzt von der Seite her vorgezogen wird: einer Birmesin im typischen Festkostüm. Es ist die Vortänzerin und Vorbeterin, die bei keiner öffentlichen Aufführung fehlen darf. Man gibt immer erst den Göttern, was den Göttern gebührt. Um so gesicherter kann man später seinem eigenen Vergnügen nachgehen. Sie tanzt genau wie die Mädchen der birmesischen Pwe-Aufführungen, nur noch grotesker, wilder und regelloser. An dieser Marionette ist so recht das schematisch Dressurmäßige ihrer Ausdrucksformen zu erkennen. Die Pwe-Mädchen tanzen ja auch, als ob ihre Glieder an Fäden gezogen würden. Alle guten Geister mögen das Fest beschützen, singt jetzt eine weibliche Stimme hinter dem Teppichbehang zu den Exerzitien der Tänzerin und fügt noch eine ganze Menge frommer Wünsche hinzu, so daß schon diese Einleitung eine halbe Stunde dauert. Dann werden die Teppiche weggezogen. Eine Fläche aus weißen Tüchern bildet jetzt den neutralen Hintergrund. Zwei kleine, plastische Bäume, die ein Paar Arme von unten her auf die Bühne stellen, sollen uns den Ort der Handlung andeuten. Was jetzt kommt, spielt also im Wald.

Zunächst tritt von der einen Seite eine Art Tiger auf: ein groteskes Ungeheuer mit einem Riesenmaul, das sich, wie eine Krokodilfresse, auf- und zuklappen läßt, wovon der Puppenzieher denn auch reichlichen Gebrauch macht. Außerdem schlägt er immerfort Saltomortales, dieser sonderbare Tiger, reißt die Bäume aus und stellt sie woanders wieder hin, was offenbar heißen soll, daß er sich spielend vergnügt. Endlich führt er einen akrobatischen Tanz auf, wobei ihn aber bald ein Elefant stört, der in Begleitung seines Herrn von der andern Seite herangesprungen kommt. Sofort entspinnt sich ein heißer Kampf zwischen dem Elefanten und dem Tigertier. Zum Entsetzen des Mannes, der sich die Haare rauft. Jedesmal, wenn der Elefant angreift, überschlägt sich der Tiger nach rückwärts. Plötz-

lich springt er über den Elefanten weg auf den Mann los. Dieser flüchtet schnell auf einen Baum. Doch setzt ihm der Tiger nach, und um den Mann ist es geschehen. Elefant und Tiger verschwinden dann von der Bildfläche und werden durch zwei merkwürdig burleske Tiere abgelöst, die wohl Büffel vorstellen sollen. Auch sie fechten in sehr komischer Weise einen Kampf aus, der offenbar unentschieden verläuft. Dann kommen zwei Affen auf die Szene, die von Baum zu Baum springen und einen gut beobachteten Tanz vorführen, indem sie an den Bambusstangen hin und her schwingen und auch sonst eine Menge typischer Affenbewegungen machen. Ihnen folgen zwei Riesen, und schließlich ein Büßer, der sich besonders toll gebärdet und wie irrsinnig in der Luft herumtaumelt, bis ihn ein sehr komisch aussehendes Pferd zur Seite drängt.

Wie die Büffel, der Tiger und der Elefant ist auch das edle Pferd ein wahres Monstrum geworden. Alle diese Tiere sehen wie die Zeichnungen kleiner Kinder aus. Sie haben ganz falsche Körperverhältnisse und leiden an unmöglichen Verwachsungen und Verwulstungen. Natürlich kann sich der Puppenspieler mit seinen Über- oder Untertieren alles erlauben, ohne auf die Realität und die physiologischen Eigenarten der verschiedenen Rassen die geringste Rücksicht zu nehmen. So exerziert er seine Puppen in den unmöglichsten Gangarten und Kunststücken vor. Er läßt sie fliegen und springen, sich überschlagen und um ihre eigene Achse drehen, er läßt sie auf dem Kopf tanzen und dann wieder wie Menschen umherstolzieren. Befreit vom Gesetz der Schwere und den Beschränkungen der Muskelkräfte und mit einer geheimnisvollen Macht über den freien Raum begabt. Dabei scheint es, als ob sie alle von der Tsetsefliege oder sonst einem giftigen Deliriuminsekt gestochen worden wären. Denn alle diese Tierkämpfe und Tiertänze enden mit entsetzlichen Ausbrüchen der Tollwut, deren maßlose Extravaganzen zumindest von der Dauerhaftigkeit der Puppen das beste Zeugnis ablegen.

Dann tritt eine kleine Pause ein. Das Orchester hat ununterbrochen etwa zwei Stunden lang gespielt. Wie das zum Beispiel die Klarinettenbläser aushalten, ist rätselhaft, wenn sie auch den Trick der Bantuneger kennen und sich ihre Backen auf Vorrat

vollpumpen, um beim allmählichen Verbrauch der also gespeicherten Luft durch die Nase zu atmen. Offenbar soll jetzt etwas ganz anderes kommen. Man baut die Szene ab und stattet sie verhältnismäßig reich und realistisch aus. Auf der linken und auf der rechten Seite der Bühne wird je ein Thronarrangement hingestelllt: mit kunstvollen Sesseln, niedrigen Tischchen und Hockern, mit kostbaren Teppichen und Kissen, und je zwei Palmen. Das Folgende soll jedenfalls von zwei Ländern handeln, deren Könige etwas miteinander vorhaben. Zunächst treten vier Minister auf: je zwei für jeden Thron und jedes Land. Sie führen den üblichen Tanz aus, wobei sich einer von ihnen besonders hervortut. Er hat offenbar den besten Puppenzieher. Dann werden sie bis auf weiteres der wohlverdienten Ruhe überlassen und auf den Boden hingesetzt. Und schon kommen von beiden Seiten die Könige heraus und fangen an zu reden. In langgezogenen Tönen, sehr feierlich und pathetisch. Etwa wie mittelalterliche Nachtwächter ihre Sprüche aufzusagen pflegten. Und endlos zieht sich das wieder hin. Bald redet der eine König, bald der andere. Schließlich beteiligen sich auch die vier Minister. Alle nach der Reihe, und ebenfalls mit orientalischer Weitschweifigkeit. Kein Wunder, daß uns schließlich die Geduld reißt. Vor allem auch, weil es bei dem sonoren Singsang der Puppenzieher und dem Lärm des Orchesters nicht möglich ist, nur etwas von den Erklärungen zu verstehen, die uns ein des Birmesischen kundiger Herr zu geben sich bemüht. Wir brechen deshalb gegen zwei Uhr auf. Noch kein Europäer hat eine birmesische Theaternacht ausgehalten.

Die birmesischen Puppen bestehen aus einer harten Papiermasse. Während die Tiere alle ins Grotesk-Komische verzerrt sind, hat man die Menschen so ziemlich dem Leben nachgebildet und sorgfältig, wenn auch etwas phantastisch, angezogen. Doch entbehren sie individueller Züge und haben alle etwas Maskenhaftes. Wie die vielen Buddhas hierzulande. Ein mildes Lächeln spielt in den glatten, sor-

genlosen Gesichtern. Das ist alles. Nur hin und wieder gibt es, namentlich unter den komischen Figuren, fratzenhafte Köpfe. Die wirken dann am besten und bilden die Mittelglieder zwischen dem barocken Viehzeug und den uncharakteristischen Hof- und Staatspersonen. Im übrigen sieht man die Spieler und sieht die Drähte. Auf Illusion kommt es gar nicht an. Spielerischeres als Marionettentheater kann es ja nicht geben. Warum soll man hier das Groteske und Fessellose nicht zum System erheben: das Ganze als Ulk betrachten, als eine leise Verhöhnung der so langweiligen Täglichkeit, und sich wenigstens im Spiel über Zeit und Raum und andere schöne Dinge erheben, wo doch die Aktion mit frei in der Luft hängenden Puppen ganz besonders dazu herausfordert? Naturtreue wäre hier die größte Hemmung der spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten. Je weiter man sich von den Bedingungen menschlicher Gebundenheit entfernt, je besser die Wirkungen des Puppenspiels. Vor allem, wenn die technischen Fragen so gut gelöst sind, wie in Birma. Die Puppen hängen hier so geschickt in ihren Fäden, daß ein guter Spieler nicht nur sehr gefällige und witzige, ganz natürliche und dann wieder groteske Bewegungen erzielen, sondern auch eine große Mannigfaltigkeit im Ablauf der Positionen zuwege bringen kann. Der Mann, der die Vorsängerin und den einen Minister tanzen ließ, hat es bewiesen.

Die birmesischen Marionettenspiele sind richtige Volksvergnügungen, etwa im Sinne unseres norddeutschen Kasperle und des Kölner Hänneschen, die ja beide als Reste früher einmal weitverbreiteter Messeunterhaltungen auf die mittelalterlichen Hanswursttheater zurückgehen. Die Kinder spielen eben auf der ganzen Erde mit denselben Dingen und in derselben Weise. Die Kinder und auch die Erwachsenen. Denn wie früher bei uns, sind auch in Birma die Marionetten noch heute eine Spielerei für groß und klein.

Viel Kunst hat man bei diesen Dingen ja nie und nirgends aufgewendet. Auch früher bei uns nicht. Die Spieler schnitzten sich ihre Puppen selbst und zogen sie mit ein paar bunten Lappen an. Der derbe Volkswitz war immer die Hauptsache, das Überspringen der natürlichen und gesellschaftlichen Schranken als Quelle

grotesker Situationen gab den Leuten Gelegenheit zum Lachen. Und darauf allein kam es und kommt es an. Das Artistische spielt bei diesen Dingen gar keine Rolle. Im Gegenteil. Material und Publikum wehren sich in gleicher Weise dagegen. Ich glaube deshalb nicht, daß zum Beispiel Modernisierungen im Sinne des neuen Marionettentheaters Münchener Künstler glückliche Unternehmungen sind. Mit voraussetzungsloser Kunst scheint man der alten Puppenbühne nicht aufhelfen zu können. Der Hanswurst ist tot. Schon der alte Gottsched hat ihn verbrennen lassen. Und wenn sich Erscheinungen, wie die des berühmten Papa Schmid in München noch bis in unsere Zeit hinübergerettet haben, so konnte das nur geschehen, weil er seinen Puppen vom alten bayerischen Volkshumor ein gut Teil mitzugeben wußte, nicht weil er ein Künstler war.

Recht merkwürdig berührt das stille Vergnügen, mit dem die Birmesen ihren Spielen zuschauen. Der Orientale hat überhaupt nicht viel Sinn für Humor. Ich wüßte kaum, daß ich jemanden hier draußen hätte herzhaft lachen hören. Sie lächeln wohl, lächeln bei manchen Rassen sogar sehr viel. Besonders die Frauen. So gibt es vor allem in Birma, auf Java und in den malayischen Ländern liebenswürdige Mädchen, die auch in ihrer Weise ganz lustig sind. Sie freuen sich ihres Daseins und sehen auch den Fremden offen und heiter an. Und kokettieren auch ihr gut Teil, wenn man sie ein wenig dazu herausfordert. Zu einem leidenschaftlichen Heiterkeitsausbruch aber kommt es nie. Bei Frauen und Männern nicht. Womit keineswegs gesagt sein soll, daß ich das Gebrüll des deutschen Biertisches hier draußen vermißt hätte. Aber auch sonst muß immerhin schon etwas ganz Besonderes geschehen, bis sich die Orientalen zu einer Beifallsäußerung aufraffen. Dann allerdings klatschen, schreien und pfeifen sie, was Lungen und Hände nur immer hergeben. Man bleibt hier draußen sehr lange sehr ruhig. Wenn man sich aber erregt, geht es ins Maßlose. Deshalb sind uns diese Völker beim flüchtigen Kennenlernen auf der Durchreise alle so sympathisch. Ihre Zurück-

haltung tut so wohl. Man empfindet sie im täglichen Verkehr als Kultur und gute Erziehung. Auch die Gelassenheit bei ihren Spielen.

Die Birmesen sind offenbar ein besonders glückliches Volk. Morgens arbeiten sie. Meist allerdings nur die Frauen. Und auch die nicht allzuviel. Das Land ist reich und trägt ihnen zu, was sie brauchen. Nachmittags ziehen sie sich dann sauber und schön an, um nach der Pagode hinaufzugehen: zum Beten und Flirten. Und abends gibt es irgendein Fest: Tänze, Theater und Musik. So sieht man hierzulande immer vergnügte Gesichter. Die Männer schauen verschmitzt drein, und die Frauen lächeln und haben für alle Fälle ein Scherzwort bereit. Sie wissen nichts von Sorgen und morgen, wollen nichts davon wissen. Birma ist das Land des Ewigheutigen. Und Buddha schaut auf all das mit verständnisvoller Güte herab und findet im Grunde nichts dawider. Sie haben nämlich auch die ihrem Volkscharakter entsprechende Religion, die Birmesen. Jedenfalls wird man nur selten ein Land und ein Volk antreffen, das sich dem Fremden in einer so unbedingten Geschlossenheit darstellt, wie Birma und die Birmesen. Man muß sie gern haben: diese netten Menschen in ihrem schönen Lande.

Von Kalkutta fährt man mit den neuen englischen Postdampfern nach Rangoon in kaum zwei Tagen hinüber. Und doch kann man sich keine verschiedeneren Völker denken, als die Hindus und die Birmesen. In jeder Weise: in ihren persönlichen und kulturellen Äußerungen, und natürlich auch in ihrer Kunst. Während der Hindu, dessen ganzes Vorstellungsvermögen in seinen religiösen Anschauungen verankert ist, ein Vergnügen als Selbstzweck überhaupt nicht kennt und deshalb keine Unterhaltungskunst hat, weiß der leichtlebige Birmese, der seinen Buddha durch ein paar Blumenopfer im Laufe der Woche schnell zufriedenstellen kann, wiederum von einer Zweckkunst im Sinne der indischen Tempeltänze nichts. Auch er veranstaltet große Feste. Aber nicht weil er gottwohlgefällige Werke tun will, sondern weil er überhaupt gern feiert. Er liebt die Kunst, weil er das Vergnügen liebt, und pflegt sie, weil sie ihm Vergnügen bereitet. Er ist ein Verehrer des schönen Scheins. Ein Freudensucher und Lebenskünstler, ein Meister vornehmer Geselligkeit, ein

Liebhaber von kurzweiligen Unterhaltungen. Es braucht gar nicht einmal so viel zu bedeuten, was ihm da oben auf den Brettern vorgemacht wird, und braucht nicht jedesmal von den Darstellern selbst durcherlebt zu werden. Es soll nur irgend etwas Angenehmes herzeigen. Es muß Spiel sein, und vor allem schön sein. Birmas nächtliche Vergnügungen sind das Spielerischste, was die Kultur im Orient hervorgebracht hat.

MALAYISCH-EUROPÄISCHE OPER

Wir sitzen in einem europäisch eingerichteten Theater. Zu dreien: außer mir noch ein Herr, der Malayisch, und ein anderer, der Chinesisch versteht. In einem ganz netten, luftigen, wenn auch einfachen Holzbau mit einem Rang und einer regelrechten Bühne, wo eine malayische Truppe allabendlich eine sogenannte Oper zu spielen pflegt. Von der "Ever-popular Star Opera" der "Royal Theatrical Company of Singapore" war für heute als "Grand Gala-Night" eine Aufführung von "Au Chua-Pek Chua or Chwee Chiam kim Seruh" angekündigt, was soviel wie „Die zwei Schlangen" heißen soll.

Das Orchester hat bereits mit der Ouvertüre begonnen, einem Potpourri aus bekannten europäischen Opern-, Operetten- und Volksmelodien. Sogenannte Goanesen sind es, die sich hier betätigen: Mischlinge aus Portugiesen und Eingeborenen. Vier Geiger, ein Flötist, ein Klarinettist und ein Klavierspieler. Sie sollen durchweg sehr musikalisch sein und machen ihre Sache auch gar nicht so schlecht. Wenigstens spielen sie keine falschen Noten, wenn sie ihren Part sonst auch ziemlich ausdruckslos herunterleiern.

Als der Vorhang in die Höhe geht, wird eine chinesische Straße sichtbar, in deren Mitte ein Rickschahkuli steht und alsbald ein Couplet singt. Nach einem amerikanischen Nigger-Song. Ohne jede Verve, aber mit ganz amüsanten Gesichtsverzerrungen. Er stellt sich als Biedermann vor und erzählt von den Widerwärtigkeiten seines Berufes. Dann kommt der erste Komiker des Ensembles auf die Szene gelaufen. Als Wahrsager. Er spricht sein Malayisch mit chinesischem Akzent, etwa wie der Prager Fremdenführer sein klassisches Deutsch mit allerlei böhmischen Floskeln zu verzieren pflegt, und ist die typisch-komische Figur dieser seltsamen Opernbühne. Auch er gibt zunächst ein Auftrittslied zum Besten. Nach einer bekannten chinesischen Gassenhauermelodie, die ihm allein von Rechts und Traditions wegen zugehört. Mit viel Humor und ganz übernatio-

nalem, nirgendwie und nirgendwo rasse- oder stilmäßig gebundenem Darstellungstalent.

Dann ist gleich wieder Szenenwechsel. Zu einem Gespräch der beiden bisher Aufgetretenen kommt es also vorläufig nicht. Der die kurze Szene abschließende Straßenprospekt geht vielmehr nach der letzten Strophe sofort in die Höhe und zeigt irgendeine gute Stube. In der Behausung des Wahrsagers. Man hat, wie im Hindutheater, auch hier das Prinzip der abwechselnd flachen und tiefen Bühne dem europäischen Theater abgesehen. Als einziges Möbel steht ein Tisch in der Mitte, von dem ein längliches Papier mit der chinesischen Aufschrift herunterhängt, daß hier wißbegierigen Menschen auf das Sicherste, Aktuellste und Billigste allerlei aus ihrer Zukunft erzählt wird. Jeder kann das in aller Ruhe lesen, denn die Szene bleibt zunächst leer. Nach einer Weile kommt dann der Kuli und beginnt zu monologisieren: er arbeite schon viele Jahre, ohne etwas Rechtes vor sich gebracht zu haben, und da wolle er es einmal mit dem klugen Tsing Tsing versuchen, über dessen unheimliche Gaben die ganze Stadt des Redens voll sei — vielleicht könne der ihm ein wenig auf die Sprünge helfen, vorausgesetzt natürlich, daß er nicht zu teuer ist. Dann geht die Haustür, und der Chinese erscheint. Mit ernster Miene und phantastischen Gebärden, so daß sich der Kuli erschrocken in eine Zimmerecke drückt.

Die beiden spielen jetzt eine komische Szene, die wirklich ganz lustig ist. Wie im indischen Theater machen auch hier bei den Malayen die Komiker ihre Sache am besten. Sie haben sich allerlei weiße Kleckse ins Gesicht geschmiert und damit die Nasenspitze, die Lippen, die Augenränder und Backenknochen in höchst grotesker Weise betont. Auch in den Bewegungen halten sie so etwas wie eine primitive Holzschnittmanier fest, so daß man namentlich dem Wahrsager mit Vergnügen folgt, der nach dem sachkundigen Urteil meiner Begleiter den Typus eines verschmitzten Geschäftschinesen vortrefflich zu kopieren versteht.

Der Kuli möchte also einiges über seine Zukunft wissen. Da das natürlich Geld kostet, muß zunächst gehandelt werden. Und zwar in ausgiebigster Weise. Wie stets hierzulande. Ein Chinese

ist wie zwei Juden, und ein Araber wie zwei Chinesen, sagen die Europäer. Schließlich hat man sich aber doch geeinigt. Der Kuli entrichtet schweren Herzens seinen Obolus, und das Wahrsagen beginnt. Unter allerlei geheimnisvollem Hokuspokus natürlich. Der Kuli muß zunächst aus einem kleinen Gefäß ein Los ziehen, das der Chinese umständlich entfaltet und mit Hilfe einer großen Hornbrille lange und nachdenklich betrachtet. Dann erst fängt er gewichtig zu reden an. Der Kuli habe in der nächsten Zeit viel Geld zu erwarten, sagt er, doch wird der Gerichtsvollzieher in drei Tagen alles beschlagnahmen und ihn obendrein noch zu fünfzig Stockprügel verurteilen, worauf der Kuli so in Wut gerät, daß der Wahrsager hinter den Tisch flüchten muß und schnell eine neue Losziehung proponiert. Der Kuli greift also zum zweitenmal in das Gefäß. Nichts Gutes ahnend und zum Sprunge bereit. Lange sieht der Wahrsager abwechselnd den Zettel und den Klienten an. Endlich bringt er das Furchtbare heraus: In fünf Tagen muß er sterben. So steht's auf dem Papier. Und schaudernd wendet Tsing sich ab. Mit einem Gezeichneten will er nichts mehr zu tun haben. Der Kuli läßt sich aber nicht so leicht abfertigen, sondern dringt jetzt in einer Art Tobsuchtsanfall auf den Chinesen ein. Es folgt die berühmte chinesische Spuck- und Schimpfszene, die niemals fehlen darf und in der europäischen Theaterpraxis nicht ihresgleichen hat. Ein ganzes Lexikon malayischer Schimpfreden prasselt jetzt auf den armen Wahrsager herunter, der sich allerdings ebensowenig geniert und in dem reichen chinesischen Sprachschatz mindestens die gleiche Anzahl schlagkräftiger Kosenamen zu finden weiß. Da die Fertigkeit im Spucken und Schimpfen auf beiden Seiten so ziemlich gleich ist und der bloße Wortkampf unentschieden bleiben müßte, nimmt der Chinese schließlich eine große Wasserspritze vom Tisch und treibt den rabiaten Klienten damit hinaus. Dann sinkt er erschöpft in seinen Lehnstuhl, streckt die Beine nach vorn und wischt den kalten Schweiß von der Stirn.

Und gerade will er sich eine Erfrischung bereiten, als es von neuem klopft und ein neuer Klient die Stube betritt. Ein Liebhaber von ganz merkwürdigem Äußern. So etwa in der Tracht des Postillons von

Lonjumeau. Er leidet an bösen Träumen, über deren Bedeutung ihm Tsing Tsing Gewißheit geben soll. Der nimmt denn auch sofort wieder eine würdevolle Haltung ein, legt ihm beruhigend die rechte Hand auf die Schulter und reicht mit der linken die Lose hin. Zögernd holt der Liebhaber eins der gelben Täfelchen heraus, das der Chinese wiederum einer genauen Betrachtung unterzieht. Er habe Glück, der junge Mann, so erzählt jetzt der Wahrsager, er lebe in guten Verhältnissen und besitze zwei hübsche Frauen, eine rechtmäßige Gattin und eine Konkubine, mit denen eine Zeitlang alles gut gehen werde. Dann aber müsse er sich auf etwas Entsetzliches gefaßt machen, wenn er nicht rechtzeitig die nötigen Vorsichtsmaßregeln ergreife. Seine Frau sei nämlich gar kein menschliches Wesen, sondern eine Schlange, und zwar eine weiße. Ein böser Geist habe sie in ein schönes Weib verwandelt, damit sie ihrem Manne eines Tages ein großes Unglück bringe. Er solle deshalb in die Apotheke gehen und sich ein rotes Pulver anfertigen lassen. Dies brauche er seiner Frau nur einzugeben, um sofort Gewißheit zu erlangen, ob sie wirklich eine Schlange sei oder nicht. Der Liebhaber gerät über diese wenig sympathischen Enthüllungen natürlich in großes Entsetzen und spielt eine Verzweiflungsszene. Endlich geht er aber doch ab, um schleunigst zu tun, was ihm der Chinese geraten hat. Dieser singt jetzt noch ein Abschieds-Couplet, in der Melodie seines Auftrittsliedes. Sehr laut und mit sehr deutlicher Pointierung. Er hat wirklich eine eigene, recht komische Vortragsmanier, die in Singapore sehr gefällt und das Publikum auch heute zum Rasen bringt. So muß Tsing Tsing ungezählte Strophen zugeben. Bis die sonst sehr geduldigen Goanesen ostentativ ihre Geigen auf das Podium legen, der Bühne den Rücken kehren und sich eine Zigarette anstecken. Leider tritt dieser tüchtige Mann nicht wieder auf, sondern überläßt die Bühne jetzt den Frauen und ihren Liebesgeschichten und damit dem blutigsten Dilettantismus, der wohl jemals auf einer Bühne angetroffen wurde.

Die Szene hat sich jetzt insofern verändert, als der Wahrsagetisch entfernt und dafür ein großes zwei- bis dreischläfriges Bett in die Ecke gestellt wurde. Die Stube gehört in dieser neuen Ver-

fassung den beiden Schlangen: der weißen und der schwarzen, die in der Tracht europäischer Backfische, mit kurzen Röcken und losen Haaren, mitten auf der Bühne stehen und sich umschlungen halten. Die Schwarze ist die Geliebte des Herrn und scheint in der Transformation eine Art Zofenrolle bei der Weißen zu spielen. Jedenfalls warten sie auf den gemeinsamen Liebhaber, der auch bald erscheint. Und zwar mit dem bewußten Pulver. Nach einer langen, aber ziemlich akademischen Liebkosung der rechtmäßigen Gattin gibt er in forciert-harmloser Weise den Auftrag, Wein herbeizuholen. Man wolle lustig sein. Die Schwarze geht daraufhin sofort hinaus und kommt mit einer Himbeerlimonadenflasche zurück. Süß lächelnd gießt er jetzt zwei Gläser voll, mischt dem einen das bewußte Pulver bei und reicht es seiner Frau. Dann stoßen sie verschiedentlich an und trinken endlich. Das Ganze ist als Terzett arrangiert. Der Liebhaber und die Weiße singen, Hand in Hand, vorn an der Rampe, während die Schwarze im Hintergrunde ahnungsvoll ihre lebhaften Bedenken äußert und händeringend auf und ab läuft. Sie muß die Manipulation mit dem Pulver gesehen und verstanden haben. Gegen Schluß des Opernpotpourris, das für den Höhepunkt dieser Szene allerlei sentimentale Stellen aus Gounods „Faust" benutzt, wird dann der Weißen schlecht und schlechter. Endlich sinkt sie um und läßt sich von den beiden anderen zu Bett bringen. Dann zieht der Liebhaber die Vorhänge zu und geht mit der Schwarzen hinaus. Doch nur, um nach kurzer Zeit wiederzukommen. Und zwar allein. Er muß doch sehen, ob das Pulver gewirkt und der Chinese wirklich die Wahrheit gesagt hat. Langsam schleicht er zum Bett und lugt durch die Vorhänge. Das Pulver hat gewirkt. Sie ist zur Schlange geworden. Von Entsetzen gepackt, taumelt er bis in die Mitte des Zimmers, fällt dort um und bleibt ohnmächtig liegen. Sofort eilt die Schwarze von draußen herbei und holt die Weiße aus dem Bett, die sich inzwischen wieder in ein Mädchen verwandelt hat. Beide bemühen sich jetzt um den scheinbar Leblosen und kommen endlich dahin überein, daß sich die Weiße alsbald aufmachen und Arznei besorgen soll. Vorher tritt sie aber noch an die Rampe und singt eine ganze Menge sehr langer Strophen, in denen sie sich ausführlich

über ihr vieles Mißgeschick beklagt. Nach gefälligen Rhythmen der Wiener Volksmusik. Die Schrammeln in Singapore. Wien in der Malay-Street.

Dann wechselt die Szene. Die Weiße kommt auf der Suche nach einer Medizin zum König des östlichen Himmels. Sie hat gehört, daß der alte Herr Kräuter gegen Ohnmachten besitzen soll. Er thront auf einem ziemlich dürftigen Sessel vor einem Wolkenprospekt, der mit riesenhaften vierzackigen Sternen bemalt ist. Zu beiden Seiten stehen je vier Himmelsmädchen, die zunächst einen Tanz aufführen. Nach einer modernen Maxixe-Melodie. Sie haben offenbar keine besondere Lust, oder dem König fehlt das nötige Verständnis für ihre Exerzitien. Jedenfalls stürzen sie sich in keine Unkosten. Sie schlagen ein wenig mit den Beinen, so daß die Fußschellen den Rhythmus notdürftig mitklappern, und deuten ein paar Fingerstellungen an. Vielleicht hätte sich das Ganze aber doch noch zu einem regelrechten Tanz entwickelt, wenn nicht der alte König mit einem hindostanischen Liede dazwischengefahren wäre, zu dem ein Orchester-Goanese das vorgeschriebene Harmonium spielt.

Bis hierher haben meine beiden Dolmetscher einigermaßen folgen können. Bei dieser hindostanischen Einlage verlieren aber auch sie den Faden. Ich bin also von jetzt ab auf mich allein angewiesen und empfinde diese haarsträubende Theaterspielerei in ihrer grotesken Komik nur um so mehr.

Wieder verändert sich die Szene. Ein chinesischer Straßenprospekt fällt vor der Himmels-Feerie herunter. Und sechs junge Mädchen tänzeln aus der ersten Kulisse heraus, um sich dicht vor der Rampe aufzustellen. Wie die Sunshine-Girls. Eine davon tritt vor und singt ein One-step-Lied. Und zwar englisch. Das ist nun glücklich die vierte Sprache in diesem wahrhaft kosmopolitischen Theater: Chinesisch, Malayisch, Hindostanisch und jetzt auch noch Englisch. Das Mädchen bringt zwar kaum die Noten und scheint fortwährend um Verzeihung zu bitten, daß sie überhaupt dasteht, hat aber trotzdem einen großen Erfolg. Das Publikum tobt, und sie macht eine Weile Kußfinger, wie eine Panneaureiterin im Zirkus. Dann gibt sie etwas zu: „Home sweet home“. Und wieder rast das Haus. Jetzt

will sie aber nicht mehr. Oder sie hat ihr Repertoire erschöpft. Oder die anderen sollen auch etwas tun. Jedenfalls zeigt sie mit dem Finger auf ihre Kolleginnen, die jetzt Johann Strauß' „Morgenblätter"-Walzer anstimmen, auf malayisch und von Goanesen begleitet. Jede einzelne plärrt dabei ihren Teil herunter, in der Coda wirken dann alle zusammen. Sie bringen die Noten sogar ziemlich korrekt, verstehen aber den Rhythmus gar nicht. Der verträumt-apathische Malaye ist das gerade Gegenteil vom Wiener. Sie verschleppen alles, legen falsche Ritardandi ein und sagen die Offenbarungen göttlichster Lebensfreude wie Kochrezepte auf. Schon der englische Dinner-Kapellmeister im Hotel de l'Europe bringt abends seine Wiener Tänze in jammervollen Verzerrungen heraus. Er macht aber Hofballmusik gegen das, was die östlichen Himmelsmädchen hier von sich geben. In schlechtsitzenden Londoner Babykostümen vor einem chinesischen Straßenprospekt.

Und wieder ist Aktschluß. Wieder verwandelt sich die Bühne. In einen Alt-Nürnberger Straßenplatz. Gewiß hat der Stagemanager diese Dekoration bei der Versteigerung eines europäischen Schmierenfundus erstanden. Dazu tritt jetzt der Liebhaber wieder auf, der doch ohnmächtig ist. Vielleicht spielt er aber neben der ersten noch eine zweite Rolle. Denn er hat ein ganz anderes Kostüm an: halb Rokokopage, halb Athlet. Mit schwarzen, durchbrochenen Damenstrümpfen. Und schwingt einen großen Dolch. Die ganze Szene wird von einer Arie ausgefüllt, die schließlich in dem Hauptmotiv aus der Oper „Die vier Haimondskinder" ausklingt. Der Himmel mag wissen, wo die Goanesen diese Noten aufgetrieben haben. Dazu singt der junge Mensch offenbar von Liebe, nach der immer wiederkehrenden, zu Herzen führenden Geste zu urteilen.

Die nächste Szene spielt dann wieder beim östlichen Himmelskönig. Diesmal in einem Renaissancesaal. Der Alte steht unbeweglich an einem verschlissenen Plüschsessel aus der Biedermeierzeit. In ganz unmöglicher Aufmachung: halb russischer Bandit, halb Walroß. Dazu hängt eine moderne Federboa an seinem Arm, was offenbar eine Schlange bedeuten soll. Von Zeit zu Zeit schwingt er sie wie ein Taschentuch beim Bahnhofsabschied. Dabei hüpft ihm stän-

dig eine goldene Kugel vor dem Gesicht auf und ab, die er sich mit einem dünnen Draht an die Stirn gebunden hat. Von der einen Seite kommt jetzt der Liebhaber, von der andern die Weiße. Schon will er sie packen und zu Boden werfen, als sie vor dem König einen Kniefall macht, worauf der beschwichtigend mit der Boa winkt. Sofort läßt der Liebhaber von der Weißen ab und singt mit ihr zusammen ein Duett aus „Mamsell Angot". Nach Schluß dieser Leistung, die offenbar das Wohlgefallen des Alten erregt hat, holt dieser ein Palmenblatt hinter dem Sessel hervor und reicht es der Weißen hin. Es ist offenbar das heilende Kraut. Und strahlend zieht sie damit ab, nach den Klängen des „Kaiser-Friedrich-Marsches".

Und wiederum ist Szenenwechsel: in die chinesische Straße. Die Weiße singt Schnadahüpflen und hört gar nicht wieder auf. Man kann nicht herausfinden, ob ihr wohl oder übel ist. Ich glaube, ihr ist wohl. Szenenwechsel: in die gute Stube. Die Weiße zeigt der Schwarzen das Palmenblatt. Darob große Freude. Die Schwarze trägt einen kleinen eisernen Ofen herein und heizt ihn mit denselben roten Programmzetteln, die man uns am Theatereingang überreicht hat. Sie kochen von dem Palmenblatt eine Suppe, woraufhin der Liebhaber gesund wird. Darob noch größere Freude. Das Orchester intoniert das Tararabumdiä, dessen klassische Weise das Ganze beschließt. Unter dem Jubel der Zuschauer.

Die Stücke der Malayischen Oper stellen ein Sammelsurium wahllos erraffter fremder Bestandteile dar. Ebenso die Aufführungen. Eine Mischung von hindostanischen, chinesischen, malayischen und englischen Elementen, die unorganisch nebeneinanderliegen und zum großen Teil verständnislos übernommen wurden. Was man hier mitansehen muß, ist das im Grunde teilnahmlose Sichabfinden mit etwas ganz Unverstandenem, Unverdautem. Schon vor mehr als tausend Jahren vermochten die Malayen die Hindukunst nicht zu füllen, die ihnen die indischen Eroberer aufzudrängen wußten. Und noch schlimmer geht es heute mit der europäischen Kultur, die ihnen ja noch

viel wesensfremder ist und nur in ihren Entartungen hier herauskommt. Es kann ja in dieser Beziehung keine ungeeigneteren Lehrmeister geben als die Engländer, die überhaupt gar nicht auf den Gedanken verfallen, künstlerisch-kulturell irgend etwas zu leisten. Die Kraft der Nation scheint nur für die politisch-wirtschaftlichen Aufgaben ihrer kolonialen Praxis zu reichen, ganz davon abgesehen, daß sie auf künstlerischem Gebiet Eigenes überhaupt nicht zu geben hat, also bei anderen europäischen Nationen Anleihen machen müßte, was der Engländer bekanntlich nur sehr ungern tut. Er bringt den Leuten hier draußen ein paar Sportspiele und straft sie im übrigen mit Verachtung. Alles weitere hält er für überflüssig. Weder sorgt er dafür, daß Schönes und Altes in liebevoller Weise gepflegt und dadurch erhalten wird, noch weiß er den Leuten zu etwas Neuem zu verhelfen, das ihrem ganzen Wesen angemessen ist. Da haben die Hindus derzeit kulturell schon anders gewirtschaftet. Sie brachten zunächst wirklich eine Kunst mit und gaben selbst die Beispiele: durch Jahrhunderte hindurch immer wieder. Sie zeigten, wie es gemacht werden mußte und korrigierten die Versuche so lange aus, bis irgend etwas Richtiges und Vernünftiges zustande kam. Daß alle die schönen Dinge dann später, als der Druck ihrer Vorherrschaft aufhörte, in Verfall gerieten und heute kaum noch nachweisbar sind, ist eine Sache für sich. Die Europäer aber importieren nur Waren, keine Kunst. Nicht einmal für die eigenen Landsleute, die hier draußen leben müssen. Man erschrickt geradezu, mit wie wenig künstlerischen Anregungen zum Beispiel auch die deutschen Kolonisten in der Fremde auskommen.

Was man hier draußen ab und zu noch einmal trifft und woran sich ja auch die Malayen für ihre sogenannte Oper wesentlich gehalten haben, ist die ohnehin schwächste Kunstform des europäischen Theaters, nämlich die Operette: als Entartungserscheinung der volkstümlich-komischen Oper. Im übrigen herrscht auch hier draußen die Technik und verrichtet ihre nivellierende Arbeit. Wie in Europa selbst, wo die Schreibmaschine die Durchbildung einer persönlichen Handschrift überflüssig macht und die verschiedenen Reproduktionsverfahren die Holzschneidekunst ganz zurückdrängen, wo

der Telegraph heute schon den gesamten Kaufmannsbetrieb beherrscht und damit ein ganz und gar unpersönliches Mitteilungsverfahren züchtet. Vom Kinematographen gar nicht zu reden, dessen Bedeutung keineswegs bestritten werden soll — der aber die guten Schauspieler mehr oder weniger für sich beansprucht und durch seine ganz anderen, das heißt viel gröberen Darstellungsbedingungen die moderne Bühnenkunst ihrem innersten Wesen nach verändert und entwertet, ohne bis heute selbst schon einen eigenen Stil gefunden zu haben. Und nun kommen diese armen Völker hier draußen, glauben mit dem Automobil, mit dem elektrischen Licht und dem Fernsprecher auch unsere Theater übernehmen zu müssen und erwarten, zur Weiterbildung ihrer eigenen Kunstform unfähig geworden, alles Heil aus Europa. Und was gibt man ihnen, kann man ihnen geben? Herrn Victor Leon und den Two step schreibenden Variété-Kapellmeister. Der europäische Kitsch wird der Lehrmeister des Ostens.

Im Parsitheater der hindostanischen Inder haben wir ja auch schon ein recht schlimmes Gewächs, das im Grunde nach derselben Richtung hin sündigt. Gegenüber der malayischen Oper in Singapore muß es aber geradezu eine klassische Schaubühne genannt werden. Die Inder spielen immerhin doch ihre alten heimischen Stücke und versuchen sich gelegentlich auch an den besten europäischen Dramen. Auch sprechen sie bei aller Anlehnung an europäische Vorbilder ihr schönes, reines Hindostanisch, das sogenannte Urdu, das dem Ganzen zu einer gewissen Geschlossenheit verhilft, abgesehen davon, daß sich verschiedene Elemente ihrer dramaturgischen Technik, wie zum Beispiel die Tänze, so ziemlich rein erhalten haben Die Hauptfigur der „Ever-popular Star-Opera“ in Singapore ist dagegen ein malayisch radebrechender Chinese, der amerikanische Twosteps singt, und als Schlager des Abends erweisen sich inmitten kunstlos zusammengestoppelter Opern- und Operettenpotpourris eine hindostanische Hymne und ein englisches Tanzcouplet.

Wer die Stücke hier in Singapore eigentlich zurecht macht, war nicht zu ergründen. Der Zettel verrät davon nichts. Er nennt nach allerlei marktschreierischen Ankündigungen der „Grand and Special Performance with beautiful Sceneries, Costumes, Song and Dances“

in der Art unserer Zirkusprogramme (Grand Gala Night) nach dem Titel des Stückes zunächst nur zwei Leute als sogenannte Stagemanager. Weiter unten ist dann noch ein Chiefmanager verzeichnet, den man wohl für den eigentlichen Verbrecher halten muß. Die Stoffe nehmen sie zum größten Teil aus dem Arabischen: aus den Geschichten der tausend Nächte. Neuerdings aber auch wo anders her. Sogar einen Lohengrin sollen sie kürzlich aufgeführt haben. Ein eigenes Drama besitzen die Malayen nicht: weder die nötigen Stoffgebiete, die im Laufe der Entwicklung nationaler Besitz zu werden vermochten und so fortwirkend nach Gestaltung verlangen, noch diese künstlerischen Formungen selbst. Die Malayen sind ein sympathisches, aber bedauernswertes Volk. Sie haben gar nichts Eigenes mehr, nicht einmal in den Äußerungen ihres Spieltriebes. Sie sind geistig arm geworden und müssen Anleihen bei den übrigen Völkern machen. Und das tun sie ohne viel Sinn und Verstand, ohne Begeisterung im Grunde und ohne Liebe. Sie wissen nicht mehr zu spielen und können deshalb als Rasse von irgendwelcher Bedeutung kaum noch allzulange bestehen.

JAVANISCHE SCHATTENSPIELE

Vom Ursprung des javanischen Schattentheaters weiß man nichts Bestimmtes. Jedenfalls ist diese eigentümliche Art der Schaustellung uralt und als volkstümliche Belustigung sicherlich schon dagewesen, als die Inder vor vielen hundert Jahren die Insel Java erobert und, ohne sich als Volk behaupten zu können, ihre starke und geschlossene Kultur dorthin verpflanzt haben. Die neuen Herren wußten der damals sehr primitiven Schattenspielkunst vor allem dadurch aufzuhelfen, daß sie den Javanen ihre wundervollen alten Helden- und Göttererzählungen brachten, die nun auf diesem seltsamsten aller Theater von neuem lebendig werden und lebendig bleiben sollten bis auf unsere Tage. Jedenfalls sind das Wajang-Orang, das von Menschen, und das Wajang Golek, das von Holzpuppen dargestellt wird, viel jünger als das Wajang Kulek, das eigentliche Schattentheater, und nichts weiter als eine Vergröberung und Verflachung des ganz alten, des javanischen Ur-Wajangs. Denn weder die Holzfiguren noch die maskierten und grotesk aufgeputzten Menschen oder menschenähnlichen Wesen können die linearen Feinheiten der verschiedenen Bewegungswerte und vor allem den geheimnisvoll-mystischen Eindruck erzielen, den die auf verhältnismäßig einfache, aber mannigfaltige und in ihrer Art höchst diffizile Flächen- und Umrißwirkung bedachten Ausdrucksmöglichkeiten der Schattenfiguren in so unerhört künstlerischer Weise zuwege bringen, daß selbst die kultiviertesten Europäer mit staunender Ergriffenheit dieser originellen und ästhetisch hervorragenden dramatischen Schwarz-Weiß-Kunst nächtelang zuzuschauen nicht müde werden.

Kulek heißt im Malayischen das Leder. Die Javanen schneiden ihre Wajang-Figuren aus getrockneter und geglätteter Büffelhaut, indem sie die bis zur letzten Einzelheit hin traditionell feststehende Zeichnung in das Leder einkratzen, die äußeren und inneren Konturen der einzelnen Puppen mit kantigen Meißeln ausschlagen und diese dann einen Monat lang in den Rauch hängen, damit nachher

die Farbe haften bleibt. Die Wajang-Figuren werden nämlich bemalt, und zwar stets wieder von einem andern Mann. Nie daß derselbe Javane die Puppe gleichzeitig stanzt und koloriert. Und spielfertig macht sie wieder ein anderer. Das heißt, er gibt ihnen noch den nötigen Halt. Als Längsachse des ganzen Puppenkörpers dient nämlich ein Hornstäbchen, das nach unten in eine Spitze ausläuft und nach oben als kleine Spirale im Kopf endet. An diesem Hornstäbchen wird die Figur an die Leinwand herangeführt, während die Arme durch ähnliche, aber schwächere Stützen im Ellbogen- und Schultergelenk zu bewegen sind. Auch diese Handgriffe stammen vom Büffel, dem nützlichsten Haustiere der Javanen. Das Horn wird bis zur Zähflüssigkeit erhitzt und dann in die verschiedenen Stabformen ausgezogen. Ohne Büffel kein Java und ohne Java und Büffel kein Wajang.

Als Aktionsfläche der Puppen dient ein nicht zu großer, mit weißem Sarongtuch bespannter viereckiger Schirm, den man von einer schräg darüberhängenden Lampe, heute meist von einer kunstvoll geschmiedeten chinesischen Ampel, nicht allzu grell bescheinen läßt. Der Spieler sitzt in der Mitte vor dem Schirm, unterhalb der Lampe. Dicht hinter einem Bananenstamm, der so weiches Holz hat, daß er die Figuren mit ihrem Hornstäbchen darin aufspießen und so rechts und links von seinem Sitz bereit halten kann. Da zu einem vollständigen Wajang mehr als zweihundert Puppen gehören, ist das Ganze ein recht teures Vergnügen. Außerdem erfordert es noch ein großes Glockenorchester, das sogenannte Gamelan, das in voller Besetzung zwanzig bis fünfundzwanzig Spieler verlangt und sich nach hinten zu im Halbkreis um den Puppenzieher zu gruppieren pflegt. Das javanische Schattentheater arbeitet also mit einem verhältnismäßig großen und komplizierten Apparat.

Ursprünglich haben nur die Männer dem Wajang zugesehen. Im Orient sind ja die Frauen nicht nur von jeder Bildung, sondern auch von jedem Vergnügen ausgeschlossen. Im Laufe der Jahrhunderte wußten sie sich aber doch in den Wajang-Raum einzuschleichen und irgendwo in einer Ecke, und zwar hinter dem Schirm, also auf der Spielerseite, zu verstecken, bis sie endlich durchsetzten,

öffentlich und allgemein geduldet zu werden, und nun ihren bisher geheimgehaltenen Platz hinter dem Schirm ein für allemal zugewiesen bekamen. Eine Lieblingsfrau des Sultans von Djokjakarta soll dann später auf den Gedanken verfallen sein, die Puppen bemalen zu lassen, damit die Frauen nicht immer die langweiligen Lederflächen anzusehen brauchten. Tatsächlich wird aber die ausgesprochene Lust der Javanen an der Buntheit mit der Zeit zu einer Bemalung der Puppen geführt haben. Ihre eigene Kleidung ist ja noch heute die farbenfroheste und ornamentreichste der Welt und durch die wundervolle einheimische Batiktechnik und die Beschränkung auf einige wenige leuchtende Pflanzenfarben auch eine der geschmackvollsten, die man unter den Naturvölkern Ostasiens sehen kann. Jedenfalls sitzen die Männer noch heute im allgemeinen vor der Leinwand und damit vor den Schatten, die übrigens eigentlich als Geistererscheinungen gedacht sind und bei guten Spielern auch durchaus so wirken, während den Frauen die andere Seite mit den buntbemalten Puppen gehört.

Der Mann, der mit den Puppen spielt und dazu erzählt und singt, heißt der Dalan. Ein guter Dalan genießt allgemein das höchste Ansehen. Er gilt als der eigentliche Nationalkünstler und hat eine ungewöhnlich große Zahl von Künsten und Fertigkeiten zu beherrschen, wenn er sein Amt zur Zufriedenheit des sonst so bescheidenen, in diesem einen Fall aber sehr anspruchsvollen Publikums erringen will. Er ist nicht allein der Puppenzieher und Erzähler, sondern in jeder Weise die Seele der ganzen Veranstaltung. Er muß alle seine Puppen ihrem Wesen und ihrer symbolischen Bedeutung nach genau kennen, muß die einzelnen und die Mitglieder der Familien in den vorgeschriebenen typischen Bewegungen handeln lassen und vor allem die ihnen nach der Hofetikette zukommenden Attribute richtig und sachgemäß verwenden. Er muß die vielen endlosen Legenden wörtlich aufzusagen wissen, muß dazu musikalisch sein und komponieren, singen und melodramatisch rezitieren können. Er hat gelegentlich ganze Episoden in den überlieferten Text hineinzuimprovisieren, hat die Mythen zu ergänzen und in der veränderten Form für die Aufführung herzurichten, hat in abgespielte Stücke neue Weis-

heiten einzustreuen und überhaupt bei jeder Gelegenheit mit eigenem zu überraschen. Er soll ferner Urjavanisch, das sogenannte Kawi, verstehen, damit er die alten, in diesem Dialekt geschriebenen Einführungsgesänge der verschiedenen Puppen in richtiger Aussprache wiederzugeben vermag und soll endlich und vor allem das Orchester und die Tänze einstudieren und leiten können. Der Dalan ist also Philosoph, Dichter, Komponist, Improvisator, Regisseur, Sprecher, Sänger, Kapellmeister, Tanzmeister und Bühneninspektor in einer Person, ist ein schlechthin universell begabter Künstler, der auf einem höchst verzweigten Darstellungsapparat mit souveräner Selbstverständlichkeit zu spielen versteht. Er hat auf dieser Erde kein Gegenstück und kann in seiner umfassenden Erscheinung von uns kaum begriffen werden. Der Dalan stellt das echteste und ureigenste Produkt des orientalischen Lebens und der orientalischen Kunst dar: so etwas wie die Inkarnation des Orients überhaupt — ein Wesen, das auch im Lande selbst nur staunend verehrt und von hoch und niedrig mit höchster Gunst beschenkt wird. Er braucht sich um nichts Kleinliches zu kümmern. Das Volk unterhält und verwöhnt ihn. Er soll ausschließlich seiner Kunst leben und nur darauf achten, daß sie in ihrer ganzen Reinheit und Größe immerdar erhalten bleibt. Die Javanen ehren ihre Künstler von alters her. Was Richard Wagner als etwas ganz Selbstverständliches fordern zu müssen glaubte, daß die Nation dem künstlerisch schaffenden Menschen die Sorgen um alles Tägliche pflichtmäßig abzunehmen hat, ist hier in Java seit Jahrhunderten Brauch.

Das javanische Schattentheater befaßt sich ausschließlich mit der Darstellung von Mythen, Sagen und Geschichten aus der alten Hindulegende: aus den Epen des Ramajana, des Mahabarata und Manik Maja. Es schildert das Leben und die Abenteuer der alten Götter, Könige, Helden und Heiligen. Niemals etwas anderes. Wie unsere mittelalterliche Mysterienbühne kennt auch das Wajang immer nur wieder den einen weltbewegenden Stoff: rein menschlich interessante

und dramatisch gehobene Erlebnisse um ein paar große, dem Volksempfinden sympathische Gestalten herum. Intrigen und Krieg, allerlei Raub, Mord und andere Verbrechen, gute, aber noch mehr böse Handlungen bilden den Inhalt seiner Stücke. Meist geht es um eine Prinzessin, die geraubt oder verzaubert worden ist und nun zwangsweise verheiratet werden soll. Furchtbare Kämpfe brechen aus, und irgendein treuer Bundesgenosse auf seiten des königlichen Vaters gibt zu seinen und der Prinzessin Gunsten den Ausschlag. Das kann wieder irgendein mächtiger Herrscher, kann aber auch ein Affenkönig oder sonst etwas Exotisch-Phantastisches sein.

Und geradeso unwirklich wie die Handlung der Stücke, verläuft auch die Aufführung selbst. Beides ist von dem, was wir Theater nennen, gleich weit entfernt. Und doch wirkt der javanische Puppenzieher mit seinem fremdartigen Apparat auch auf uns mit faszinierender Unmittelbarkeit, wenn der europäische Kunstfreund sich nur einigermaßen auf dieses Volk und auf diese Kunst einzustellen und die Bedingungen der eigenen Schaubühne einmal ganz hinter sich zu lassen vermag.

Das kleine javanische Schattentheater stellt das künstlerisch Geschlossenste und wiederum Diskreteste, Diffizilste und ästhetisch Mimosenhafteste dar, was man ausdenken kann, und gibt in dieser scheinbar anspruchslosen, aber doch so durchkultivierten und so abgeklärten Form etwas ganz Tiefes, ganz Eigenes und ganz Menschliches. Wilde Mären also aus der Menschheit jungen Tagen an der Hand Jahrtausende alter unumstößlich dastehender Figuren, die eigentlich gar keine Menschen mehr sind, sondern zu Lebens- und Menschheitspersonifikationen wurden: zu symbolisch-dramatischen Charaktertypen, zu Verkörperungen bestimmter Daseinstendenzen und idealer Vorstellungen. Ohne daß die letzten Gründe ihres Handelns und Wirkens irgendwie zur Diskussion stehen. Was immer sie tun, ist wohlgetan. Früher, heute und immerdar. Es gibt keine Spannung, keine Charakterentwicklung, und persönliche Tragik schon gar nicht. Die ist dem Orientalen überhaupt ganz fremd. Der einzelne bedeutet nichts, die Religion, der Gott und der Herrscher alles. Jede einzelne Wajangfigur stellt vielmehr die Inkarnation eines bedeutungs-

vollen Wesens dar, einer wichtigen und wertvollen Gedankenverbindung, die so im Volke lebt, daß schon eine Reihe von typisch-stilisierten Gebärden, daß die bloße Erscheinung auf der weißen Wand genügt, um eine ganze Gefühlswelt auszulösen und die nötigen Vorstellungsreihen entstehen zu lassen. Die javanische Schattenbühne bildet also den größten Gegensatz zu unserer modernen Theaterkunst, die jedesmal tausend gegeneinander abgehobene und aufeinander abgestimmte Ausdrucksbewegungen braucht, um den Sinn eines Stückes einigermaßen zu vermitteln.

Hier im Wajang reiht sich Tatsache an Tatsache. Der immanente Gehalt und die organisch miteinander verknüpften Bedeutungen des hundertfachen Figurenapparates nivellieren die einzelnen Szenen aus. Erhaben über alle Bedingungen des Raumes, der Zeit und der Kausalität folgt Episode auf Episode. Unvorbereitet werden neue Personen eingeführt, und verschwinden die alten. Beziehungslos stehen Ereignisse und Menschen nebeneinander da. Scheinbar wenigstens. Denn jeder einzelne Zuschauer versteht den Zusammenhang und weiß längst, was das alles bedeutet. Er kennt die Geschichten des Wajang, wie man bei uns die Evangelien kennt und den Faust. Er liebt sie, begehrt sie und möchte sie niemals anders haben. Das Ewiggestrige erfüllt ihn ganz, ist ihm heilig. Nur zu willig taucht er unter in längst Verfallenes und doch so Gegenwärtiges — in die chaotischen Gebilde einer monumentalen Überlieferung, die vor langen Zeiten schon etwas Geheimnisvolles, Großes und Erhabenes zu kleinen Puppen verdichtete und als kleine schwarze Flächen auf einer weißen Wand lebendig werden — die eine Flucht von Geistern schauen läßt im engen Rahmen einer einzigen Nacht: als flüchtigen Spuk, als farbiges Spiel.

Nie war eine Bühne bühnenfremder, eine Kunst künstlicher und ein Spiel spielerischer als hier. Über jede Illusionswirkung erhaben, weist das Schattenspiel der Javanen auf die andere Seite hinüber, nimmt es die Ewigkeit vorweg. Der Spieler gibt nur die Symbole mit seinen bewegten Puppen und Schatten, die wahre Realität schafft sich der Zuhörer und Zuschauer selbst. Und diese Realität ist die große Welt des Scheins, die Sehnsucht der fühlenden

Menschheit, die uns allein von den Beschränktheiten des Daseins zu erlösen vermag. Man braucht sie nur zu begrenzen, diese Welt des Scheins, und sie ist wie die andere: besser als sie, schöner, wirklicher und befreiender als sie. So zeigt der Javane im Spiel seiner Schatten immer wieder dieselben Figuren in immer wieder denselben Stücken. Das ist eine Welt und ist seine Welt. Und nichts kann je vernichten, was über Völkerepochen hinweg zu einem nationalen Vorstellungsbilde ausreifen durfte und allen jetzt heilig gilt und schön. Die Leute haben Besitz davon ergriffen: alle, vom Sultan bis zum Kuli auf dem Felde. Schon ein dreijähriges Kind weiß mit dem Wajang Bescheid. Wie bei uns vom Knecht Rupprecht, dem Suppenkaspar und dem Struwelpeter, erzählt die javanische Mutter ihren Buben und Mädchen von den Schattenspielpuppen und gibt ihnen Nachbildungen aus Papier als erstes Spielzeug in die Hand. Der Dalan muß deshalb gut aufpassen, daß er sich nicht vergreift und daß er die einzelnen Geschichten richtig erzählt. Der kleinste Bub, der da neben dem großen Gong des Gamelan hockt, würde ihn auskorrigieren.

Das Wajang ist ein richtiges Volksspiel, wie wir es in Europa nicht besitzen. Die Javanen unterhalten sich mit einer höchst eigenen, mit einer wirklichen Kunst, mit einer ganz und gar durchgebildeten Art des theatralischen Ausdrucks, die ihr Nationalgut ist, ihre Wonne und ihr Glück. Was hier in Java bei besonders festlichen Gelegenheiten gezeigt und genossen wird, ist vielleicht das Letzte und Höchste an künstlerischer Stilisierung, was heute überhaupt auf der Welt zur Darstellung kommt. Es kann nichts Verstiegeneres und Weltferneres geben, nichts Einfacheres und Menschlicheres und nichts Erschütternderes, als was uns der kleine, die ganze lange Nacht vor dem Schirm hockende Javane mit seinem bunten Spielzeug und seiner guten Laune vorzumachen weiß: dieser Menschen- und Weltenzwinger.

Die Javanen haben ihre Wajangfiguren nach verschiedenen Richtungen durchstilisiert. Zunächst zum Profil hin. Schattenspiele sollen

Konturenwirkungen liefern: voneinander abgehobene, gut gegliederte Flächen und ausdrucksvolle Randzeichnungen. Je länger und charakteristischer die Umrißlinien, um so besser gerät der Schatteneffekt. Der Javane hilft sich deshalb mit dem Auseinanderziehen der Fläche, um an den auf diese Weise gewonnenen ausladenden Konturen seine Verzackungen und Verwulstungen anbringen zu können. So sind die Aztekenschädel entstanden, die das wesentlichste Merkmal einer großen Gruppe von Wajangfiguren bilden. Der Kopf wird hier nach unten und oben auseinandergereckt und scharf ins Profil gebracht. Dazu sitzt er vogelartig auf einem viel zu langen Hals, wodurch er für die Schattenwirkung seine isolierte Stellung bekommt, und hat einen Mund, der, mit zwei langen Reihen von Zähnen versehen, bis über die Hälfte in das Kopfprofil hineinschneidet, also gleichzeitig die Front- und Profilansicht darstellt. Auch der Oberkörper steht, wenigstens bei den Männern, im Profil. Eine als übertriebene Wulst an der Außenkontur durchgebildete Brustwarze macht das besonders deutlich. Bei den Frauen wird zumeist eine Art von Dreiviertelprofil gewählt, damit man die zweite Brust nicht zu unterschlagen braucht. Dagegen wird hier die Beckenpartie fast durchweg in der Vorderansicht durchgebildet. Der reichen Kostümdrapierung wegen, die auf diese Weise nach beiden Seiten und nach oben und unten weit ausladen kann. Die Füße und Hände zeigen dann wieder ihr Profil. Nur sind die Zehen und Finger aufrechtgestellt, also gleichsam in die Bildebene hineingeklappt, so daß sie in ihrer horizontalen, fünffach gebrochenen Kontur erscheinen.

Bei alledem ist den javanischen Schattenfiguren die Kurvenlinie charakteristisch: die Verwendung des zeichnerischen Schnörkels als Umriß- und Bemalungselement. Die Stilisierung zur Kreis- und Ellipsenform. Es gibt im Konturenverlauf der Puppen keine geraden Linien, also auch keine Ecken. Obgleich der Figurenschneider ausschließlich mit kantigen Meißeln arbeitet, stanzt er doch nur Rundungen aus. Und ebenso verfährt nachher der Maler. Sogar die Körperhaare sind als kleine Spiralen gezeichnet, was ja durchaus der burlesken Anlage der Figuren entspricht, die ganz allgemein als integrierender Bestandteil jeder Schattenspielwirkung zu gelten hat.

Differenzierte Gefühlswerte können und sollen hier ja nicht übertragen werden. Dazu bedarf es Ausdrucksmittel, über die das Schattentheater nicht verfügt, vor allem der Mimik. Hier wirkt nur das Typische, und zwar das typisch Monströse, das phantastisch Fessellose, das Verzerrte. Nur mit Hilfe einer möglichst grotesken Konturierung der Umrißlinien kann man die nötige Mannigfaltigkeit innerhalb des Figurenapparates erzielen. Die Schatten geben keine anderen Unterscheidungsmerkmale her. Je unwirklicher also, desto besser. Je wunderlicher, grillenhafter und damit charakteristischer das einzelne, um so verständlicher wird das Ganze. Der Zuschauer muß die verschiedenen Gestalten sofort als solche erkennen, wenn er dem Verlauf des Spiels mit Genuß folgen will. Und das ist wieder nur möglich, wenn sie ihren Typ jedesmal in vollendetster und schlagendster Weise repräsentieren und darum nicht leicht verwechselt werden können. So hat man zum Beispiel das Haar zu allerlei schwanzartigen Bildungen und spiralförmigen Wulsten durchstilisiert. Die Brustwarzen bekommen, wie schon gesagt, seltsame Formen und stark übertriebene Dimensionen. Die langen Nasen, die weggeschnittenen Kinnpartien, die flachen Stirnen und dünnen Taillen der Frauen sind charakteristische Merkmale für die eine, die ernste, dramaturgisch-primäre Gruppe der javanischen Wajangfiguren, während die Clowns, die den Aztekenschädeln gegenüber einen ganz andern Typus darstellen und im Organismus des Dramas eine sekundäre Stellung einnehmen, durch ihre Kröpfe, Kugelbäuche, Nabelbrüche, ihre Kluntzfüße und Kniewülste auffallen.

Die Arme, Beine und Oberkörper der Puppen sind jedesmal nackt, was durch eine goldfarbige, seltener durch eine schwärzliche oder graue Bemalung ausgedrückt wird. Die Figuren tragen also noch die alte Hindukleidung, wie wir sie an den javanischen Plastiken der indischen Tempelruinen in Parambaran und auch an der berühmten Buddha-Stupa in Boroboedoer beobachten können. Nur daß die Javanen für ihre Puppentheater alles als Flachornament ausgebildet und damit eine ganz eigene Kunstform geschaffen haben. Die heute auch im Orient vielfach übliche Bekleidung des Oberkörpers und der Arme geht ausschließlich auf europäischen Einfluß,

und zwar auf die Prüderie englischer Gouverneursfrauen oder auf die Wirksamkeit der Herren Missionare zurück, denen weder das Gefühl für das naive Empfinden der Naturvölker und für die Schönheit und Reinheit des nackten Menschen, noch das Verständnis für eine klimatisch-praktische Lebensführung in den Tropen aufgegangen ist. Glücklicherweise schert man sich, wenigstens in den heißeren Ländern, nur sehr wenig darum. Die Singhalesen und Tamilen auf Ceylon und die Chinesen in Penang und Singapore und nun gar erst weiter im Innern des Landes arbeiten auch heute noch mit völlig nacktem Oberkörper, ohne daß jemals ein Reisender Anstoß daran genommen oder gar in irgendwie gefährlicher Weise sinnlich beeinflußt worden wäre.

Mit Hilfe verschiedenartiger Körper- und Gesichtsformen, der Haartracht, des Schmuckes, der Kleidung und nicht zuletzt durch die Beigabe höchst persönlicher Attribute und Symbole sind die Wajangfiguren also zunächst an sich schon als Typen ausgebildet und dann wieder noch stilmäßig zu charakteristischen Gruppen und dramaturgisch bedeutsamen Familien zusammengeschlossen worden, so daß der Zuschauer die auf der Leinwand erscheinende Silhouette bald irgendwohin einordnen und mit den übrigen leicht in die richtige Beziehung setzen kann, wenn er die Grundmerkmale der einzelnen Puppenkomplexe einmal beherrscht. Und zwar haben die Javanen bei der Durchbildung der verschiedenen Figuren gewisse allgemeine Symbole festgehalten, die jedesmal ganz bestimmte Begabungen und Eigenschaften festlegen. So sollen die dünnen Nasen als Fortsetzung der abgeflachten Stirnen, die schmalen, schrägliegenden Augen und der feingeschlossene Mund Weisheit und vornehme Lebensart bedeuten, während man mit einer kurzen, dicken Nase bei kugelig gewölbter Stirn, mit runden Augen und breitem Mund ein Übermaß von Kraft darstellen will. So haben zum Beispiel die Helden schwerfällige und dicke Körper, ganz starre und aufgerissene Augen und kolossale Stoßzähne bekommen.

Dabei zeigt die technische Ausführung der javanischen Wajangpuppen trotz der im Grunde einfachen Struktur doch eine Feinheit und Sicherheit der Linien- und Flächenführung, daß man schon beim

Betrachten in der Hand — am besten im Museum zu Batavia oder, wenn möglich, bei einem Figurenschneider im Kraton des Sultans von Djokjakarta, wo ich den bescheidenen und liebenswürdigen, ein wenig verträumten Menschen stundenlang zusehen durfte — einen großen künstlerischen Genuß hat und aus dem Staunen über die ungemein sichere Darstellung der vielen Verzweigungen und Abhängigkeiten innerhalb der verschiedenen Familien des Puppenspiels nicht herauskommt.

Das javanische Wajang reflektiert ein Stück innern orientalischen Volkslebens, wie man es in dieser Zusammenfassung sonst nur ganz selten zu spüren bekommt. Es ist Handwerk, Kunst, Geschichte, Sage, Religion, Philosophie, Moral und noch manches andere dazu. Jedes für sich und alles gleichzeitig: ein höchst komplizierter Organismus also, der durch die immanente Mystik einer jahrhundertelangen religiösen Entwicklung und die symbolischen Werte einer gefestigten Welt- und Menschheitsanschauung zusammengehalten wird und trotz der verschiedenen historisch bedingten Elemente eine ganz merkwürdige Geschlossenheit aufweist. Die Javanen, die ganz früher natürlich ihren eigenen primitiven Kultus gehabt haben, ließen sich später von ihren Eroberern, den Indern also, zur Hindureligion zwingen, und leben heute sämtlich als Mohammedaner, ohne daß sie gewisse Vorstellungsreihen des alten Glaubens und besonders die Liebe zu den alten Hindumythen verleugnen, wie ja die Schattenspiele zur Genüge beweisen. Und selbst Buddha, dem das javanische Volk während der indischen Herrschaft ebenfalls eine Zeitlang anhing, weil sich auch die Landesherren vorübergehend dazu bekannten, wird gelegentlich immer noch verehrt. Wenigstens pilgern die Javanen an hohen Festtagen von weither nach Boroboedoer, dem großen und weltberühmten Heiligtum aus der Blütezeit des javanischen Buddhismus. Kein Mensch findet durch diese religiösen Kreuzungen heute noch hindurch, am wenigsten die Javanen selbst. Doch tut diese Wahllosigkeit eines gewissen Kosmopolitis-

mus ihrer ein wenig gelassenen Religiosität und der Verehrung des von den Vätern Überkommenen keinen Abbruch.

Als Hauptstück des Wajang gilt das Ganungan, aus dessen Komposition das Wesen des ganzen Schattenspiels am besten zu erkennen ist. Ganungan heißt wörtlich übersetzt soviel wie Anhöhe und bedeutet im Organismus des Wajang das Symbol der Schöpfung: das Gewordene, Seiende und Werdende. Es steht als ein dreieckiges Phantasiegebilde in der Mitte der Schirmfläche und soll dramaturgisch den Einheitsort darstellen. Es symbolisiert alles: das Land, die Stadt, den Palast, einen See, eine Mauer, das Höllentor, den Vorhof des Himmels und was sonst immer verlangt wird. Den untern Teil nimmt der Tempel ein, mit zwei Wärtern und zwei javanischen Drachen zur Seite, die die Erde hüten und den Begriff von Anfang und Ende darstellen sollen. Über dem Dach sitzt die Maske des Unterweltsgottes, des Herrn der Abgeschiedenen, und das Dach selbst ist als Meer durchgebildet, auf dem der Mensch der Jenseitigkeit zutreibt. Aus der Mitte des Daches wächst ein weitverzweigter Stamm, der Baum des Lebens, heraus, in dessen Zweigen sich die wichtigsten Tiere aufhalten: unter anderen die Schlange, und dann vor allem der Büffel und der Tiger, die in Kampfesstellung einander gegenüberstehen. Der Baum endet ganz oben in eine Lotosblume, als Symbol des ununterbrochenen Werdens, die links und rechts von dem sogenannten Garuda flankiert wird, dem von allerlei Ornamenten verbrämten heiligen Vogel, als Zeichen der obrigkeitlichen Macht und königlichen Würde. Ein ganzer Rattenkönig von Symbolen schließt sich hier also zu einem, die religiös-philosophische Grundlage des ganzen Wajang darstellenden Hauptstück zusammen. Und ähnlich, wenn auch einfacher, sind die übrigen Figuren des Wajang angelegt, von denen als Beispiel nur der immer schwarz angemalte Gott Kresna mit seiner verzweigten Sippe, der Ngastina, ein berühmter Legendenkönig mit Familie, und der berühmte Affenkönig Hanuman aus dem Ramajanaepos erwähnt sein mögen.

Da das Wajang die im Grunde religiöse Weltanschauung der Javanen zu schaubaren Symbolen verdichtet, gilt auch seine Veranstaltung jedesmal als ein Gott wohlgefälliges Werk. Wenn der Javane etwas Besonderes oder Schwerwiegendes unternimmt, läßt er ein Schattenspiel aufführen und ladet seine Freunde und, wenn er den nötigen Platz hat, auch weitere Kreise des Volkes dazu ein. Für eine Nacht, für drei oder vier Nächte, ja manchmal für eine ganze Woche. Je nach der Bedeutung des Gegenstandes und der Wahl des Stückes. Religion und Kunst liegen hier also wieder einmal ganz nahe zusammen. Die Erbauung wird zum Vergnügen, und jedes Vergnügen bietet zwanglos allerlei Möglichkeiten zur Erbauung. Die rein voraussetzungslose Unterhaltungskunst ist erst ein verhältnismäßig junges Produkt der Menschheit. Jhre Wiege stand in Europa. Der Rationalismus und Materialismus haben sie gezeugt.

Das javanische Wajang erinnert übrigens in seiner religiösen Funktion durchaus an die Messe der katholischen Kirche, wo man ja auch nicht ganz ohne Theater auskommt. Jedenfalls wird es, wie die Messe, zu Ehren höherer Mächte veranstaltet: um ganz im allgemeinen die Gunst und Gnade der Himmlischen auf die Versammelten herabzuflehen, um den bösen Blick abzuwenden, der im gan-Orient eine große Rolle spielt, und was dergleichen mehr ist. Wer irgendwie kann, läßt deshalb in Java keins der größeren häuslichen Feste ohne Wajang vorübergehen. Bei allen Geburten, Beschneidungen, und vor allem natürlich bei den Hochzeiten, muß der Dalan zur Stelle sein und mit seinen Schatten spielen. Den Göttern zu ehrfurchtsvollem Dank und den Menschen zu inniger Freude. Der Verkehr mit der Gottheit geschieht durch das Medium der Kunst.

Ich sah ein sehr schönes Wajang im Hause eines vornehmen Javanen von Djokjakarta. Seine Tochter feierte den siebenten Geburtstag und sollte nach altem Brauch in den Islam eintreten. Ihr zu Ehren spielte man und lud mich dazu ein.

Der Schirm steht auf der Gartenterrasse, so daß die nach beiden

Seiten verlängerte Schirmwand einen Raum zum Innern des Hauses hin absperrt. Hier sitzen die Frauen, die diesmal, der Tradition entgegen, die Schatten zu sehen bekommen. Mit Rücksicht auf das kleine Mädchen, dessen Aufnahme in die Religionsgemeinschaft das Ganze zu einem Frauenfest macht, so daß wir Männer mit den bemalten Puppen vorliebnehmen müssen. Ein Diener führt uns zu einigen Bambushockern. Dem Schirm gerade gegenüber. Unmittelbar hinter dem Gamelanorchester, das schon vollzählig versammelt ist. Es hat die klassische Besetzung: ich zähle zweiundzwanzig Mann.

Zunächst bringt man süßen Tee. Dann kommt der Hausherr und begrüßt uns mit freundlichen Worten: sehr höflich und erfreut, aber diskret und bescheiden. Er bleibt die ganze Zeit hindurch an unserm Tisch sitzen und läßt in jeder Spielpause Zigaretten, Früchte und Süßigkeiten reichen. Glücklicherweise spricht der Herr, den ich aus dem Hotel mitgenommen habe, Malayisch, so daß wir uns mit unserm liebenswürdigen Gastgeber unterhalten können. Außer uns sitzen noch ein paar seiner Freunde hier oben auf der Terrasse. Ein wenig abseits allerdings, und nach der Landessitte auf dem Boden. Weiter zurück im Garten kauert dann noch viel Volk, schweigend in der Dunkelheit. Es sind andachtsvolle, ruhige und gesittete Zuschauer, die Javanen. Das Ganze wirkt durchaus als feierliche Handlung. Der Mond scheint noch nicht. Aber ein wunderbarer Sternenhimmel wölbt sich über den Palmen des Gartens: flimmernde Diamanten auf blauschwarzem Grunde. Eben steigt das Kreuz des Südens auf. Ein ganz leichter Abendwind spielt im Bananengebüsch und wiegt die üppigen Wedel der Kokuspalmen kaum merklich hin und her. Er bringt ein wenig Abkühlung nach einem der heißesten Tropentage, die ich erlebt habe.

Jetzt fängt man im Gamelan zu spielen an. Nach ein paar tiefen, langhallenden Schlägen des großen Gongs setzt ein Glockeninstrument nach dem andern ein. Der Dalan, der bisher seine Puppen geordnet hatte, opfert auf einem kleinen, neben der Schirmwand errichteten Altar die vorgeschriebenen Gaben: Früchte, gelben Reis, Blumen, Fähnchen und Lichter. Dann zündet er auf einer hohen, reich verzierten Säule wohlriechende Kräuter an, deren duftende

Schwaden sich auf die gespannten Sinne legen. Und schlanke, sehr junge Mädchen kommen von links und rechts und tanzen einen langsamen Reigen im Kreise und singen eine kurze Ballade als Prolog des Spiels: mit müden Stimmen und fließenden, gleichbleibenden Armgesten zu dem sympathischen Klang des Glockenorchesters, dessen abgestimmte Molltöne in ihren schwerblütigen Harmonien verträumt und ein wenig monoton über den Garten dahinhallen. Als typischer Ausdruck dieser Volksseele. Als tönendes Symbol des Landes, wo die sengende Sonne lastet, wo Milch und Honig fließt und stille, geruhige Menschen wohnen. Und nichts stört die Stimmung dieses wundersamen Abends. Was hier geschieht, ist alles von einer Reinheit, ist so voll, weich und verhalten, so menschlich und doch von einer so beängstigenden Kultur, daß die Täglichkeit mit ihrer drückenden Schwere weit unter uns zu versinken scheint.

Dann beginnt das eigentliche Spiel. Die Puppen kommen, handeln und verschwinden. Immer neue werden aus dem reichen Vorrat an die Leinwand geführt: die eine immer phantastischer und origineller als die andere. Dazwischen hört man im Schweigen der Zuschauer das Geklapper des Dalan, mit dem er das Ganze dirigiert, dem Orchester das Zeichen zum Anfang und Ende der einzelnen Abschnitte gibt, die verschiedenen Szenen und Szenengruppen gegeneinander abhebt und Pausen ankündigt. Die ganze Nacht sitzt dieser Mann da und läßt seine Schatten tanzen. Bald rezitiert er, bald singt er, bald spielt das Gamelan allein. Die Figuren wirken in ihren scharfen Konturen und ihrer bunten, aber dezenten Bemalung vor der hell bestrahlten weißen Leinwand schon auf dieser Seite mit geheimnisvoller Unwiderstehlichkeit. Der Dalan bringt sie geschickt von der Seite her zur Wandfläche vor, steckt sie dann auf den Bananenstamm und spielt mit jeder Hand eine andere Puppe: so leicht und gefällig und technisch so ohne jede Aufdringlichkeit, daß wir von dem Puppenzieher bald gar nichts mehr spüren, obwohl er doch unmittelbar vor uns sitzt. Am verblüffendsten wirkt die ungeheure Mannigfaltigkeit in den Bewegungen der langen Arme und der natürliche Verlauf der einzelnen Gesten, deren Bedeutung auch den ungeübten Augen meist ohne weiteres aufgeht.

Nach einiger Zeit bittet uns der Hausherr, ihm zu folgen. Wir gehen durch eine Nebentür auf die andere Seite des Schirms. Aber nicht unmittelbar in den Raum, wo sich die Frauen befinden. Unser Wirt gehört zu den strenggläubigen Mohammedanern und sperrt die Frauen ängstlich vor fremden Blicken ab. Wir müssen in einem ganz dunklen Zimmer hinter der Veranda bleiben, können dem Spiel der Schatten aber auch von hier aus bequem folgen. Die Figuren bestricken trotz der burlesken Note durch ihre Schönheit und innere Wahrhaftigkeit. Das unerhörte Raffinement in der Konturenführung und Flächenverteilung wird jetzt im belebten Spiel zu einem großen ästhetischen Genuß. Die gliedernden hellen Flecke in den geschlossenen Teilen der Schatten zeigen bei aller Delikatesse eine Sicherheit des malerischen Wurfes und die Bewegungslinien der Arme eine Schlagkraft des Ausdrucks, daß man über den künstlerischen Wert des Wajang auch in dieser Hinsicht nicht zweifelhaft sein kann. Wir haben es hier mit einer schlechterdings genialen zeichnerischen Ausdruckskunst zu tun.

Je länger man hinsieht, desto lebendiger wirken die Puppen. Langsam wird man in diese eigentümlich neue und doch so alte Welt hineingezogen und folgt den Vorgängen auf der hellen Fläche bald mit gesteigerter Aufmerksamkeit. Die Puppen scheinen zu sprechen und zu handeln. Man versteht deutlich, was sie wollen: man fühlt mit ihnen und leidet mit ihnen — man freut sich, wie in der Kindheit Tagen, über die komischen Intermezzi der Clowns und ist dann wieder ergriffen und erschüttert, als ob man zu Hause vor einer tragischen Handlung des modernen psychologischen Theaters säße. Sie bekommen eine Seele, diese Schatten, und werden zu Menschen oder doch zu menschenähnlichen Gebilden, die ihre Schicksale haben und ihr Eigenleben, die etwas bedeuten und sich zu bedeutungsvollen Handlungen zusammenschließen, die uns von Grund aus interessieren. So wächst das kindliche Spiel nach kurzer Zeit zur Menschheitstragödie aus. Die rassenmäßige Gebundenheit dieser ganzen Kunst verflüchtigt sich mehr und mehr, und was übrig bleibt, ist etwas ganz Voraussetzungsloses, das nun jeden angeht, der Sinne hat zu fühlen, zu leben und zu genießen. Geister sollen es sein, und Geister

sind es auch, die sich hier auf der hellen Wand bewegen und ihre Schicksalstänze tanzen und uns damit einen Hauch verspüren lassen aus den Gefilden der Seligen.

Wohl eine Stunde können wir so dem Spiel zusehen, ohne daß man uns auf der Veranda bemerkt hat. Plötzlich sehen sich die Frauen erschrocken um. Einer von uns muß ein Geräusch gemacht haben. Noch eine kleine Weile bleiben wir ruhig sitzen. Dann nimmt uns der Hausherr vorsichtig bei der Hand und führt uns denselben Weg zurück ins Freie. Da es längst nach Mitternacht ist, verabschieden wir uns von unserm freundlichen Wirt und gehen langsam durch den Garten, der jetzt unter vollem Mondschein liegt. Die Palmen stehen in schimmerndem Silberkleide da: festlich geschmückt zur nächtlichen Feier. Am Tor wartet unser einfaches Gefährt. Die mageren Ponys schlafen im Stehen, und der Kutscher ist nicht aufzufinden. Er hockt gewiß vor dem Wajang. So schlendern wir denn allein die Dorfstraße hinunter in der Richtung auf unser Gasthaus zu. Der Nachtwind treibt uns die melancholischen Harmonien des Gamelan hinüber: wie aus einer andern Welt klingt es uns nach. Noch einmal bleiben wir stehen und lauschen, bis uns Pferdegetrappel aus der Verhaltenheit aufschreckt. Unser Kutscher ist's mit den Ponys. Schnell steigen wir ein und fahren davon. Kein Mensch begegnet uns. Tausend und aber tausend Leuchtkäfer sind unsere einzigen Weggenossen. Noch lange hören wir die Glocken vom Wajang her. Schließlich nur noch verwehte Laute: wie letzte Grüße. Dann noch eine Zeitlang die beiden ganz tiefen Gongs allein: in ihren leeren Quinten. Wie Schicksalstöne aus dem Munde der Ewigkeit. Dann ist alles still.

TANZSCHULE IN DJOKJAKARTA

In Djokjakarta, der Hauptstadt Mitteljavas, war der Festmonat gerade vorüber. Auch im Kraton, dem Sitz des einheimischen Sultans, wo man zu feiern versteht, wie kaum sonst auf dieser Welt, gab es nichts von Belang. Wohl konnte ich in den weitläufigen Straßen, Gärten und Höfen des fürstlichen Besitzes spazieren fahren. Doch lagen die Hallen verödet, auf den Parkterrassen arbeiteten die Kulis, und die Paläste, Pavillons, Veranden und Marställe schienen ausgestorben zu sein. Ein paar Diener schleppten Körbe, Kisten und Kasten über die freien Plätze. Sonst war kein Mensch zu sehen. Man ruhte von wochenlangen Festen aus oder bereitete etwas Neues vor. Wie das hier im Orient Brauch ist.

Glücklicherweise hatte der holländische Gasthof einen tüchtigen und gefälligen Leiter, der wirklich einmal Bescheid wußte. Auch in Dingen, die nicht unmittelbar zu den Funktionen des ihm unterstellten Betriebes gehörten. So empfahl er mir unter anderm den Besuch einer vor der Stadt gelegenen Tanzschule, wo ich den Mädchen bei ihren Übungen zwanglos zusehen könnte. Am besten ganz in der Frühe. Der bald einsetzenden großen Hitze wegen. Ich ließ also noch vor Sonnenaufgang anspannen. Ein netter Javanerboy, der mir als Führer und Dolmetscher dienen sollte, nahm in seiner lässigen Art neben dem Kutscher Platz. So fuhren wir in den Tropenmorgen hinein.

Ganz draußen, mitten in Palmen- und Bananenbeständen, liegen wohl zwei Dutzend kleiner Strohhütten: rechts und links eines nicht sehr breiten Zugangs und weiter hinten um einen freien Platz herum. Wahllos hingestreut, aber alle so ziemlich von derselben Form und Herrichtung. Es ist noch still in dieser eigenartigen Kolonie. Hin und wieder nur klingt ein fremdartiger Vogelruf aus dem dichten Gebüsch zu uns her. Ein riesiger Wasserbüffel schläft am Rande einer teichartigen Pfütze und läßt sich von kleinen schwarzen Vögeln das Ungeziefer aus dem Fell picken. Die Hütten sind durch Bast-

vorhänge noch dicht verschlossen. Hier und da kauert ein altes Weib unter dem überfallenden Dach der kleinen Veranda und wäscht Gemüse oder flickt an einem alten Korb. Ganz nackte Buben spielen im Staub und grinsen uns an, sogar ohne zu betteln. Die halbwüchsige Schwester sitzt auf einer Matte daneben und verzehrt eine goldgelbe Banane von wahrhaft tropischen Dimensionen.

Zwei der Jungen führen uns den Weg hinunter zu einem etwas abseits gelegenen größern Hause. Wohl ein halbes Dutzend ungepflegter Hunde liegt hier in der Sonne, ohne von den Eindringlingen Notiz zu nehmen. Alte Männer hocken neben der Schwelle am Boden und rauchen in getrockneten Palmenblättern köstlichen Tabak. Auch sie rühren sich nicht, als wir näher kommen. Menschen und Tiere haben in diesem gesegneten Lande ein Phlegma, um das man sie und die Holländer beneiden muß. Das stattliche Gebäude ist offenbar der Übungssaal. Denn draußen wird man nicht tanzen können. In dieser Sonne. Und Schatten gibt es hier kaum. Man wandelt und tanzt nicht ungestraft unter Palmen. In der einen Ecke liegt allerlei Hausgerümpel, in der andern stehen die verschiedenen Gamelaninstrumente, die meist xylophonartigen Gebilde des javanischen Glockenorchesters. Auch hat man den Raum nur in der einen Hälfte ausmöbliert. Die andere bildet ein mathematisch genaues Quadrat, in das der Tanzkreis zwanglos hineinbeschrieben werden kann.

Die Mädchen kommen jetzt nacheinander aus ihren kühlen Behausungen heraus. Ein Teil nur halb bekleidet. Sie stecken gemächlich ihre Haare auf, holen ihre Jacken von den Trockenleinen herunter und ziehen sich an: ganz ungeniert und mit einer Langsamkeit, die über alle Zeitbegriffe erhaben ist. Einige bleiben vor ihren Hütten stehen und lehnen sich mit verschränkten Armen wie Karyatiden an die Türpfosten. Andere treten näher und mustern den Fremden. Langsam füllt sich jetzt der Platz. Immer neue Gruppen treten von überallher zusammen. Man glaubt nicht, was in zwanzig Eingeborenenhütten alles Raum findet. Ganz junge Mütter, mit Säuglingen auf der linken Hüfte, alte Weiber in verschlissenen und ausgebleichten Kleidern, halbwüchsige Jungen und stattliche Männer,

Kinder und Greise, Diener und Dienerinnen, und dazwischen in immer größeren Scharen die Tanzmädchen: jüngere, ganz junge und ältere, die meisten sehr schlank und geschmeidig, in edler Haltung und freiem Gang, einige fast noch zu kindhaft, ganz schmalhüftig und auch sonst ohne alle weiblichen Betonungen, und nur ganz wenige mit den ersten Ansätzen einer gewissen Behäbigkeit. Der Javane liebt das Virile, Mimosenhafte, Unausgesprochene.

Schnell wird mein Boy mit den Männern handelseinig. Ich soll einer Tanzprobe beiwohnen und nachher den Mädchen je einen Gulden geben. Hier in Java ist man noch recht bescheiden, im Gegensatz zu Indien, wo nur mit englischen Pfund gerechnet wird. Die Fremden kommen nur in verhältnismäßig geringer Zahl hierher. Java liegt nicht an der großen Weltstraße. Die Verbindung von Singapore nach Batavia läßt trotz der neuen, schönen Dampfer immer noch zu wünschen, weil die Anschlüsse nicht passen und Thosias Cook in der holländischen Kolonie keine Bureaus unterhält. Auch haben es die Holländer gut verstanden, die Eingeborenen in Respekt zu erhalten, was jedoch bei dem sehr gefügigen Menschenschlag keine großen Schwierigkeiten bietet. Allerdings muß ich auf das Festkostüm verzichten. Die Mädchen probieren nur in Übungskleidern: in dem bunten Battiksarrong, in mattfarbiger Jacke und mit einem dunklen Schleiertuch. Da es mir aber hauptsächlich auf die Tanzmethode ankommt, macht das weiter nichts aus. Inzwischen hat ein halbes Dutzend jüngerer Männer an den Gamelaninstrumenten Platz genommen. Man begnügt sich auch hier mit einem kleinen Übungsorchester. Denn das vollbesetzte Gamelan, wie es unter anderm bei den Darstellungen des javanischen Schattentheaters, des sogenannten Wajang, spielt, fordert zwanzig bis fünfundzwanzig Musiker und nimmt mit seinen breiten Instrumenten einen Raum ein, der größer ist, als hier das ganze Haus.

Das Gamelan enthält in der Hauptsache fünf verschieden große und verschiedenartige Schlaginstrumente aus Metallplatten in der Art unserer Glockenspiele, die mit zwei Filzklöppeln geschlagen werden und in Klanghöhe und Klangfarbe voneinander abweichen. Dazu kommen dann noch verschiedene größere und kleinere Gongs, die

zum Teil an reich verzierten Gestellen hängen, und eine Anzahl niedriger Handtrommeln. Außer diesen Schlaginstrumenten hat das javanische Gamelan nur noch eine Armgeige, eine Art Flöte und eine Art Zither, die zusammen gewöhnlich die Melodie führen, also mit der Gesangsweise gehen. Dabei spielen die Javanen nur aus zwei Tonleitern, einer Dur (slendro)- und einer Moll (pelok)- Tonleiter, für die jedesmal ein vollständiges Orchester vorhanden sein muß. Die Dur-Tonleiter hat fünf, die Moll-Tonleiter sieben Töne, deren Intervalle von den bei uns üblichen abweichen, ohne aber für das europäische Ohr irgendwie unangenehm zu sein. Im Gegenteil. Die Fremdartigkeit der Tonabstände erhöht den Reiz dieses seltsamsten Orchesters von der Welt, das nur durch die geringe Modulationsfähigkeit im Ton- und Klangcharakter auf die Dauer ein wenig ermüdend wirkt, vor allem da die Spieler im allgemeinen eine gewisse mittlere Tonstärke festhalten und die einzelnen Phrasen dynamisch nicht besonders kontrastieren, sondern sich mit verhältnismäßig geringen, aber sehr fein gegeneinander abgehobenen Abweichungen von der Normalen begnügen.

Die Tanzenden stehen sehr malerisch vor der großen Öffnung der einen Schmalwand. Hinter einem Fußweg schließt draußen sofort ein fast urwalddichtes Gebüsch an. Von der Frühsonne beschienen, die aus dem weißlich-blauen Himmel schon um acht Uhr vormittags mit sengender Glut herniederbrütet. Die Mädchen tanzen im Kreise reigenartig hintereinander her. Sobald sie sich in den Saal hineinbewegen, wirken sie wie Silhouetten. Wenn sie dann die seitliche Drehung machen, bekommen sie von hinten ein scharfes Profillicht und gleiten schließlich in voller Sonne hart an der Saalöffnung entlang. Das gibt sehr aparte Effekte. Das Fehlen der richtigen Kleider hat hier gar nichts zu bedeuten. Der für künstliche Beleuchtung gedachte Kostümtanz wird hier zum Freilichttanz, wo die farbigen Werte ganz hinter den Schwarz-Weiß-Kontrasten zurücktreten.

Das Orchester spielt zunächst leise, aber sehr rhythmisch. Wie überall hier draußen beginnen die Tanzenden mit einer nach und nach gesteigerten Beanspruchung des Körpers: aus einem leisen Schütteln des ganzen Leibes entwickelt sich ein Hin- und Herwiegen der Schultern und Hüften und allmählich erst das ausladende und charakteristische Spiel der Arme und Hände, womit dann das Gamelan ebenfalls die seinen Spielern so sympathische mittlere Tonstärke erreicht. Denn auch in Java gibt es wieder einen Arm- und Handtanz mit nachschlürfenden Beinen und verschiedenartigen Fußstellungen. Die Körper der Mädchen werden im Gleitetritt weitergerückt. Dabei wirken die Arme und Hände in ihren unausgesprochenen Bewegungen manchmal wie Schlangen.

Ruth St. Denis mag die Studien zu ihrem sogenannten indischen Tempeltanz hier auf Java getrieben haben. Denn vor den Bildern des Shiwa und der Kali wird ganz anders getanzt, als die deutsche Brettlkünstlerin zu zeigen liebt. Sie hat ihre an sich nicht uninteressanten Nummern falsch etikettiert. Mit religiösen Dingen haben sie gar nichts zu tun. Doch macht immerhin auch der javanische Tanz einen feierlichen, vornehmen und gelassenen Eindruck. Weich und wohlig, wie die Musik, sind die Bewegungen der Mädchen, aber auch ebenso einschläfernd, einförmig und einfarbig. Die vielen alten Götterposen der Hindutänzerinnen wurden im Laufe der Jahrhunderte auf ein paar Bewegungen reduziert, die nun gar nichts Rechtes mehr bedeuten und bedeuten sollen. Die Glieder gehen der Musik mit ein paar sympathischen, in ihrer Art auch schönen, aber stets so ziemlich gleichbleibenden Gebärden nach: mehr rhythmisch-mechanisch und bewußt posierend, als durchempfunden und tanzfroh ausgegeben, ohne Abwechslung also und ohne tiefere Bedeutung. Dabei werden die Arme mit Vorliebe am Körper entlang nach unten gestreckt und die Hände dann mit einer eleganten, aber inhaltlosen Geste nach aufwärts gedreht.

Überhaupt bevorzugen sie in Java lange, geschmeidige und runde Bewegungen. Im Gegensatz zu den Tänzerinnen von Birma, denen alles eckig und winklig gerät. Dazu bleibt der Gesichtsausdruck immer derselbe, wie bei unseren Ballettänzerinnen alter Schule. Es geht durchaus nichts in diesen Mädchen vor. Nicht einmal eine

gewisse Tanzlust wird frei. Die sehr starke Sinnlichkeit der Javaninnen findet schon in einer früh einsetzenden und reichlich bemessenen erotischen Praxis ihren hinlänglichen Ausgleich. Der Tanz hat in dieser Hinsicht nichts mehr zu leisten. Das Präsentieren des einförmig bewegten Körpers ist den javanischen Mädchen nichts weiter als eine Lebens- und Berufsgewohnheit, die sie ganz mühe- und interesselos ableisten. Nur müssen sie acht geben, daß ihre Gesangsbrocken jedesmal an der richtigen Stelle in das Orchester hineinfallen. Doch hilft ihnen hier eine angelernte, ganz äußerliche Treffsicherheit, ohne daß sie dabei den Versuch machen, sich dem wundervollen Klang des Gamelan einigermaßen anzupassen und dem geruhigen Stil seiner verträumten Effekte durch eine etwas edlere Tongebung nachzukommen. Ihre harten, vorwiegend in der Nase resonierenden Töne schneiden vielmehr mit unangenehmer Schärfe dazwischen und heben die noble Wirkung der begleitenden Akkorde fast ganz wieder auf. Das einzig Neue und Neuartige am javanischen Tanzen ist das Dahingleiten und Dahinfließen der Tanzreihen und Tanzkreise nach den vollen und melancholischen Klängen ihrer Musik. Auch wieder im Gegensatz zu den Birmesinnen, die hüpfen und springen und dabei wie an unsichtbaren Drähten dahinschweben. Die Javaninnen üben das passivste Tanzen, das man sich denken kann.

Die Malayen, zu denen auch die Javanen gehören, haben ihre eigene Kunst längst aufgegeben und die des Erobervolkes angenommen, die Kunst der Hindus also. Seit vielen Jahrhunderten schon. Und zwar ganz akademisch: als das Höhere, Bessere und Neuere. Man achtete sogar, namentlich in der ersten Zeit, streng darauf, daß alles genau so geriet, wie es die Herren machten und gemacht zu haben wünschten. So verknöcherte bald alles. Was schließlich herauskam und übrigblieb, war eine Petrefaktenkunst: ein bloßes Aufsagen und Herzeigen angelernter Dinge, die mit dem Volksempfinden, mit dem Lebensinstinkt der Rasse nichts zu tun hatten. Die choreographischen Darstellungen der Javamädchen sind Exerzitien. Sie tan-

zen weder Symbole noch geben sie Kunde von irgendwelchen Erschütterungen. Die Hindus selbst hüten doch wenigstens immer noch bis zu gewissem Grade eine Tradition, wenn sie auch keineswegs mehr überall lebendig ist. In Java dagegen sollte alles zur Etikette erstarren. Die Gesten, Mienen und Töne erscheinen wie aufgeklebt. Was die Mädchen hier vorsingen und vortanzen, wurde nicht einmal anempfunden, sondern bedingungslos imitiert, ohne daß sie vom Wesen der Dinge auch nur das Geringste ahnen.

So hat man von dieser Sorte Tanz bald genug. Die Mädchen werden ja auch meist nur zu Hilfsdiensten herangezogen: um die Wajang-Vorstellungen einzuleiten und in den Pausen dieser Schattenspiele Tanz-Intermezzi auszuführen. Was man von ihnen verlangt, ist eine Art von Zwischenakt-Tanzen, das nicht ablenken soll und deshalb unaufregend sein darf. Ein Stückchen erlesener Schmuck-Kunst zum Ausdekorieren von allerlei Festlichkeiten. Und dafür mag es reichen. Denn die Mädchen sind wirklich schön, so daß sich's auch der Europäer eine ganze Weile an dem Charme ihrer körperlichen Delikatesse genügen läßt, selbst wenn ihm das Tanzen bald Hekuba ist.

JAPAN



DAS NO

Man sagt, die Japaner hätten im Laufe ihrer Entwicklung zum Kulturvolk nichts eigenes aus sich selbst hervorgebracht — hätten stets und ständig nur von anderen genommen und diese fremden Werte dann ohne viel Skrupeln und ohne rechten Sinn für das Bodenständige, im eigenen Urgrund Erwachsene mit sonst nie und nirgends wieder beobachteter Geschicklichkeit für sich verwendet. Und das kann im Großen und Ganzen nicht gut bestritten werden. Auch von den Japanern selbst nicht. Weil sie zu genau wissen, daß gerade auf dieser Veranlagung ihre Stärke ruht, daß gerade ihr Anlehnungsbedürfnis und die damit in so hohem Maße verbundene Anlehnungsfähigkeit ihre Erfolge als heute durchaus anerkannte Nation innerhalb der Völker- und Mächtegruppen bedingt. Die Art, wie das verhältnismäßig kleine und auf den ersten Blick so unscheinbare Inselvolk bei verwandten, ihnen in Einzelheiten manchmal überlegenen Rassen immer zur richtigen Zeit in die Lehre gegangen ist, um immer gerade das richtige zu ergreifen und zu übernehmen — nie sklavisch, sondern jedesmal wieder nur als Anregungsobjekt, als Ausgangspunkt für höchst eigene Fortentwicklungen und Verzweigungen — sichert ihm in ihrer Selbstverständlichkeit und Konsequenz auf lange hin eine ganz bestimmte Note im Reigen der zivilisierten Länder.

Die Japaner interessieren uns. Auch heute noch, wo wir in Europa nach exakter Durchprüfung ihrer Lebensbedingungen, ihres Könnens, Wollens und Vollbringens in kultureller und wirtschaftlicher Beziehung ein richtiges Verhältnis zu ihnen gewonnen haben. Sie treten uns in der Weltgeschichte als die großen Verarbeiter, als die klugen Schüler und Jünger entgegen, die noch fast in jedem Falle zu Meistern geworden sind: als die Opportunitätsrasse sondergleichen, die mit seltenem Instinkt für das ihr Zusagende und im Augenblick Praktische, auch für das Wertvolle, Schöne, Fortwirkende und mit ausgezeichnetem handwerklichen Können begabt

erscheint — als ein Volk also, das den Mangel an zeugungskräftigen Eigenwerten durch eine große Beweglichkeit und Zwecksicherheit, durch einen verschlagenen, ganz sorglosen Spürsinn und durch eine echt orientalische Rücksichtslosigkeit und Unverfrorenheit bis auf den heutigen Tag auszugleichen versteht, das schließlich aber, bei aller Abhängigkeit vom ursprünglich Fremden, Aufgelesenen in seinen Errungenschaften doch fast jedesmal etwas Originelles geformt, und die Ausstrahlungen seiner Kultur jetzt nach der Restauration des Landes auf Jahrzehnte hinaus in Europa zu großer Bedeutung gebracht hat.

Das gilt zunächst für die bildende Kunst und das Kunsthandwerk, deren Ursprungs- und Entwicklungsverlauf ja häufig genug von mehr oder weniger berufener Seite dargestellt und so ziemlich geklärt worden ist. Und dann besonders für die meisten wissenschaftlichen und für alle technischen Probleme. Daß aber auch die japanische Schaubühne mit all ihren Hilfs- und Nebenkünsten ebenfalls kein ganz oder gar originelles Rassengewächs darstellt, hat sich in Europa bisher weniger herumgesprochen.

Natürlich muß man auch bei den Japanern irgendeine Ur-Tanzkunst annehmen, obgleich wir nichts davon wissen. Ein Land ohne irgendeine, wenn auch noch so primitive Bewegungskultur ist nicht auszudenken. Für ein tanzloses Volk gibt es keinen geschichtlichen Beleg. Allerdings sind diese ersten Versuche einer körperlichen Ausdruckskunst in Japan bald wohl durch koreanische und chinesische Elemente beeinflußt worden, so daß im Laufe der Zeit eine erste bedeutsame Verdichtung und organische Verschmelzung des Einheimischen und Fremden stattgefunden hat. Schon im siebenten Jahrhundert spielte man allerlei Gesangspantomimen, die sogenannten Kagura, zu Ehren der Götter und gleichzeitig zur Unterhaltung und Erbauung der die Tempelfeste besuchenden Gläubigen, die sich im weitern Verlauf zu einer Art von dionysischen Erntedanktänzen, den sogenannten Dengaku, und zu humoristischen Pantomimen volkstümlicher Art, etwa im Stile der ersten Fastnachtspossen unseres Mittelalters, den sogenannten Saragaku, entwickelten. Da man diesen Saragaku-Spielen auch ernstere Stoffe aus der Mytenwelt, der Legende

und der Geschichte zugrunde legte, wußten sie das Publikum bald außerordentlich zu fesseln und alles andere in den Hintergrund zu drängen. Es bedurfte jetzt nur noch eines maßgebenden Anstoßes, um den entscheidenden Schritt in der Weiterentwicklung der vorläufig noch ganz reinen Pantomime zum Wort-Tondrama zu machen.

Dieser Anstoß kam vom chinesischen Theater der Mongolenzeit (1206—1368) und führte zur Schöpfung der ersten großen und bedeutsamen theatralischen Kunstform der Japaner, zum sogenannten Nogaku, das bis heute die vornehmste, reinste und stilvollste Gattung der japanischen Schaubühne geblieben ist. Dem pantomimischen Ausdruck, den Solo- und Chorgesängen und der als Instrumentalbegleitung wirkenden Musik des Dengaku-Saragaku gesellte sich jetzt vom chinesischen Drama her das vom Schauspieler gesungene oder in gehobener Weise deklamierte Wort als etwas ganz Neues hinzu. Das Nogaku oder No, wie es abgekürzt genannt wurde, führte alsbald im Kunstleben der Japaner eine vollständige Umwälzung herbei und beherrschte bis tief ins sechzehnte Jahrhundert hinein die Intelligenz des Landes ausschließlich. Seine goldene Zeit fiel in die Ära des achten Shoguns Yoshimasa, in die Jahre 1444—1472. Zwar entstanden auch später noch immer neue No-Spiele. Doch ließ das Interesse gegen Ende der Tokugawa-Periode, in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts also, allmählich nach, bis dann mit der großen Restauration, im Jahre 1868, ein neuer Aufschwung einsetzte. Während man jetzt einerseits die bisherige Abgeschlossenheit aufgab und sich Europas Wissenschaften und Techniken in die Arme warf, ging man andererseits in seinen künstlerischen Unterhaltungen auf die allerälteste der systematisch durchgebildeten Bühnenformen zurück, die man überhaupt hatte, und verlangte von nun ab wieder möglichst stilecht inszenierte No-Stücke. Ein echt japanischer Zug, der unsere Bewunderung verdient.

Allerdings brachte die neue Einstellung des ganzen Volkes und Landes einen ganz neuen Kulturgedanken in die theatralische Praxis hinein. Nicht nur, daß sich der Hof, vor allem die Kaiserin-Witwe, wieder ganz besonders für die von den Ahnen überkommene und damit wahrhaft klassische Schaukunst einsetzte — sie war ja bisher

stets ausschließlich im Palaste der Shugune in Kyoto dargestellt worden, als exklusivste Kunstübung also, die es jemals auf der Welt gegeben hat — die No-Spiele sollten vielmehr künftighin dem ganzen Volk gehören.

Gewiß ist das No auch heute keineswegs eine Kunst für jedermann. Das liegt in der Natur dieser seltsamen Spiele: in der Abgeschlossenheit und in den Grenzen der Kunstform selbst. Sie fordern Liebhaber, Kenner, Geistes- und Genuß-Aristokraten, so daß ausschließlich gebildete und seriöse Leute vor den Aufführungen sitzen und sitzen können, die von den fünf No-Schulen Tokyos jeden Sonntag veranstaltet zu werden pflegen. Als Privatvorstellungen, als familiäre Kunstfeiern also, zu denen Fremde nur ganz selten, dann aber als bevorzugte Gäste irgendeines vornehmen Japaners Zutritt erhalten. Als in jeder Weise bevorzugte Gäste. Denn künstlerisch Reineres, im besten Sinne Festspielmäßigeres ist weder in Japan noch sonst irgendwo auf der Welt zu sehen und zu erleben, als hier bei einer Sonntagsaufführung der No-Lehrbühne, wo sich dort oben auf den Brettern eine Anzahl Schüler um den Meister scharen und ihren Freunden und Verwandten von alten Mären künden: in einer schon fast heilig gewordenen Sprache, in ganz lebensfernen Ausdrucksweisen, in überlieferten Formen voll Künstlichkeit und symbolischer Tiefe — wo Darsteller und Genießer einander in religiöser Inbrunst zur Pflege einer uralten Kunstübung ehrwürdig verbunden sind.

Es ist ein Uhr mittags. Am Eingang zum No-Hause werden unsere Namen in ein großes Buch eingetragen. Dann führt uns der Herr, als dessen Gast wir hier zusehen dürfen, mit tiefen, aber würdigen Komplimenten in das seiner Familie reservierte Zimmer, wie man den durch schmale Leisten abgetrennten Raum des japanischen Parketts zu nennen pflegt.

Das Theater scheint noch nicht lange zu stehen. So neu sieht alles aus. Das feine Holz der Innenarchitektur ist hellbraun getönt und von der akkuraten Arbeit, die das japanische Handwerk auszeich-

net. Sitzkissen aus violett und gelbkarierter Seide liegen, in Reihen geordnet, auf sauberen Bastmatten. Ein kleiner niedriger Handofen aus tiefblauem Porzellan und ein nußbaum gebeiztes zierliches Rauchzeug stehen jedesmal daneben.

Ganz allmählich erst füllen die Ankommenden den Raum, der in ein tiefer und ein höher liegendes Parkett aufgeteilt ist. Der Spielplatz ragt als erhöhtes viereckiges Podium in den Saal hinein, wird also auf drei Seiten vom Zuschauerraum umschlossen. Das Ganze ähnelt durchaus dem chinesischen Mongolentheater und erinnert in manchem an unsere Shakespearebühne. Die hintere Abschlußwand ist mit einem phantastischen Pinienbaum bemalt. Sonst finden sich keinerlei dekorative Elemente. Nur daß vor der sogenannten Brücke, dem hinten links zur Garderobe führenden, nach vorn hin offenen Gang, in gewissen Abständen drei kleine Kiefern im Boden stecken. Die Bühne und die beiden Parketts sind jedesmal für sich eingedeckt. Doch bilden die drei Dachformen zusammen wiederum ein architektonisches Ganzes.

Wir sitzen mitten unter Schülern, die hier jetzt eine wichtige Lernstunde erwarten, alten No-Genießern und Kunstkennern. Wir allein auf Stühlen. Als einzige Europäer. In diese Aufführungen kommt, wie gesagt, selten einmal ein Fremder. Sie werden gar nicht öffentlich angezeigt und haben dazu unter Globetrottern den Ruf von etwas unerhört Langweiligem. Mehr zurück hocken ganze Familien und Gruppen älterer Männer. Noch weiter hinten ein paar schrullenhafte Sonderlinge. Man sieht zerfurchte Gesichter mit dünnem Haar, langen Bartresten und großen Brillen vor den kurzsichtigen Augen, richtige Gelehrtenköpfe, aber auch Leute aus besseren Erwerbsständen, deren kluge Mienen von anderen als nur kaufmännischen Interessen künden, Studenten in grauseidenen talarartigen Mänteln, den sogenannten Haoris, vornehme alte Japanerinnen, ganz Würde und Andacht, junge, tadellos frisierte Mädchen in violetten Kimonos, die ihre dünnen, langen Silberpfeifen rauchen, und artige Kinder, bunt angezogen, mit hellgelben Schleifen im Haar. Fast alle mit Büchern, aus denen sie später nachlesen, was dort oben gesungen und gespielt wird. Selbst die gebildeten Japaner können

die Gesänge nicht ohne weiteres verstehen. So alt sind ihre Texte. Einige machen sich auch Notizen über den Vortrag dieser oder jener besonders beliebten Nummer des No-Spiels, die sie dann zu Hause selbst singen oder doch zu singen versuchen wollen. Was hier herkommt, sind meist alte No-Gesangsamateure.

Ohne jedes Zeichen beginnt jetzt das Spiel. Drei Musiker treten über die Brücke auf. Mit kleinen Schritten wie auf vorgeschriebenen Linien. Und nehmen hinten in der Mitte der Bühne Platz. Zwei davon mit dem Tsuzumi, einer kleinen Trommel in Sanduhrenform, der dritte mit der japanischen Flöte. Dazu kommt, aus einer kleinen Nebentür rechts hinten, der Chor. Acht junge Leute in weiten, dunkelgrauen Hosen und schwarzen, kimonoartigen Obergewändern mit breiten, flügelartigen Schulterteilen. Sie hocken auf der rechten Seite der Bühne hin. In zwei Reihen. Die Fächer liegen vor ihnen auf dem Boden. Peinlichst aufgereiht. Ihre Hände ruhen auf den Knien, durch die faltigen Kleider verdeckt. Wenn gesungen wird, nimmt jeder den Fächer mit beiden Händen auf, dreht ihn einmal der Länge nach um und stützt ihn vor der Mitte des Körpers senkrecht auf den Boden.

Sobald Musiker und Chor sitzen, beginnen die Tsuzumischläger. Sie holen mit dem rechten Arm zu einer großen Geste aus und lassen die Hand jedesmal wuchtig auf ihre Trommel fallen, die der eine auf seiner linken Schulter, der andere auf der linken Hüfte trägt. Gleichzeitig bringen sie seltsame Schleiftöne hervor: zwei unartikulierte Laute, die mehrere Oktaven auseinanderliegen und auf ho—a und jo—uh vokalisiert werden, wobei dann auf den zweiten Ton jedesmal der Tsuzumischlag erfolgt.

Über diese gewiß eigentümlichen Interjektionen kommen die meisten Europäer lange Zeit oder überhaupt nicht hinweg. Sie wissen sich nichts darunter vorzustellen und finden sie komisch. Ich habe diesen Eindruck nicht gehabt, so fremdartig mir das No-Musizieren zunächst auch erschienen ist. Dazu lag über dem Ganzen zuviel Feierlichkeit und ein zu großer künstlerischer Ernst. Auch merkte ich bald, daß diese unartikulierten Schleiflaute ein im Grunde sehr kunstgerechtes Zwischen- und Übergangsglied von den Instrumental-

tönen zum Chor- und Sologesang bilden und sich damit in dem ganzen musikalischen Ausdrucksapparat sehr gut einfügen — daß ferner gewisse szenische Effekte und Dialogpointen auf diese Weise vortrefflich zu untermalen sind.

Und einfach wundervoll klingt jetzt der No-Chor selbst. Wie in einem alten Mönchsgesang schreiten die dunkeln Männerstimmen ihre feierlichen Intervalle ab und sichern der Aufführung die Einheit ihres unerhört festlichen, ganz und gar weltfernen Stils. Diskret unterstützt von der altjapanischen Flöte, deren herbe, ein wenig rauhe Töne sich dem ernsten Charakter des No vortrefflich anpassen. Sie wirft gewöhnlich einzelne Phrasen in das Ensemble hinein und tritt nur bei rein lyrischen Stellen des längeren melodieführend auf.

Nach der kurzen musikalischen Einleitung treten zwei Schauspieler von ganz links über die Brücke auf. Bei jeder der drei Kiefern machen sie Halt, ehe sie weitergehen. Warum, kann niemand sagen. Sie beachten eine uralte Vorschrift, die früher einmal etwas Bestimmtes hat symbolisieren wollen. Heute hat man ihren Sinn vergessen. So dauert es endlos, bis sie nach vorn auf die Bühne kommen. Langsam und gemessen bewegen sie ihre wie steifgefrorenen, auf einen Stock gesteckten Körper vorwärts. In einer Art von Gleitschritt, der dem Gralsrittergang der Bayreuther Parsifal-Inszenierung ähnelt. Der Fuß schlürft über das Parkett hin, wird dann am Ende des Schrittes vorn gehoben und gleich wieder aufgestellt, wobei der Hacken am Boden bleibt. Beim Rückwärtsgehen schleift der Fuß zurück, worauf der Hacken gehoben und niedergesetzt wird, ohne daß jetzt die Fußspitze den Boden verläßt.

Wie Pagoden gleiten die beiden hintereinander her, schwenken dann auf der Bühne selbst ein und kommen in einer Linie nach vorn, wo sie nochmals eine Viertelwendung machen und einander gegenüber stehenbleiben. Es sind zwei Feldarbeiter. In einfachen Gewändern. Der eine in Grün, der andere in Braun. Sie halten einen Wanderstock über der rechten Schulter, von dessen Spitze frische Feldblumen herabhängen. Wie uns der Chor mitteilt, möchten die beiden über den Fluß fahren, haben aber kein Geld, den Fährmann zu bezahlen, und beschließen deshalb zu warten. Sie wenden sich

nach vorn hin um, worauf der linke einige Schritte vorgeht, ohne daß sich der andere von der Stelle rührt. Dann drehen beide nach rechts ein, machen einen Gang nach rechts, bis sie nebeneinander stehen und hocken auf der rechten Seite der Bühne in der Höhe der ersten Chorreihe hin.

Ein schwarz vermummter Theaterdiener bringt jetzt das Boot, vielmehr das Symbol eines Bootes: einen mit weißem Tuch überzogenen ovalen Rahmen von der Form eines primitiven Schiffes, den er links auf die Bühne stellt. Zum Gesang der Tsuzumispieler, die uns jetzt auch den Fährmann ankündigen. Ihre Tongebung ist von der Art gewisser europäischer Altistinnen, deren verbildete Gesangsmanier mit Heulen bezeichnet zu werden pflegt. Nur noch um einiges schlimmer. Sie ziehen die ganz hinten aus dem Halse geholten unreinen Gluckstöne herauf und herunter, wie schlechte Geiger beim Vortrag eines sentimentalen Adagios, und markieren gewisse rhythmische Einschnitte ihrer Gesangsphrasen durch heftige Tsuzumischläge. Beides mit höchster Intensität des Ausdrucks. Sie scheinen sich die Seele aus dem Leibe zu quälen und schlagen dabei mit einer Wucht auf das spröde Fell ihrer Trommeln ein, daß man glauben sollte, die Hand müßte ihnen brechen.

Der Fährmann steigt noch während des Gesanges umständlich ins Boot. Er trägt eine bleiche Maske mit dünnem, weißem Schnurr- und Knebelbart und ebensolcher Perücke. Nachdem er im Boot mit ein paar ganz kleinen Schritten langsam nach vorn geglitten ist, stehen die beiden Feldarbeiter auf, wenden sich schräg zum Fährmann hinüber und bringen ihr Anliegen vor. Sie wissen nicht, daß kein lebendes Wesen, sondern ein Geist vor ihnen steht, der zwar ehrenvoll im Kriege gefallen ist, bisher aber keinen Frieden finden konnte, weil niemand sein Grab gepflegt hat. Der Fährmann will ihre Bitte erfüllen und stellt nur die eine Bedingung, daß ihm die beiden als Preis für die Überfahrt eine Blume geben sollen.

Während der Grüne das Boot besteigt, hockt der Braune wieder neben dem Chor hin. Der Fährmann macht jetzt zwei langsame Gesten mit der Rechten auf den mit der Linken schräg nach vorn gehaltenen Bootsstab zu, und das Schiff ist hinüber. Dann steigt der

Grüne aus und geht auf seinen alten Platz zurück, wo er alsbald ein langes Dankgebet singt. Als das zu Ende ist, läßt der Fährmann seinen Bootsstab fallen und verlangt den ausbedungenen Lohn. Der Arbeiter geht hinüber und reicht ihm die gewünschte Blume, womit der Geist erlöst ist. Jemand hat seinem Andenken ein Totenopfer geweiht und dadurch dem Irrenden die ersehnte Ruhe verschafft. Nunmehr darf auch der Fährmann künden, was es mit ihm für eine Bewandtnis hat. Zunächst wird unter Chorgesang mit scharf einfallenden Tsuzumischlägen — die hier wie ein rhythmischer Orgelpunkt wirken, auf dem das ganze ruht — von einem Diener das Bootsgestell weggetragen. Dann nimmt der Arbeiter wieder seinen alten Platz auf der rechten Bühnenseite ein, und der Fährmann tritt in die Mitte. Nach einer langen Generalpause teilt er jetzt mit, daß er ein Gespenst sei, und geht dann über die Brücke ab. Genau so langsam und zeremoniös, wie er gekommen ist, womit der erste Teil des Spiels seinen Abschluß findet.

Die Musiker falten jetzt ihre Klappsitze zusammen und legen sie mitsamt ihren Instrumenten ausgerichtet vor sich hin. Sie haben vorerst nichts zu tun, da ein episches Intermezzo als Füll- und Verlegenheitsszene eingelegt wird. Ein Mann, der bisher hinten an der Wand gekauert hatte, tritt bis zur Mitte vor, hockt auf den Boden hin und erzählt, wieso und weshalb der Held des Stückes ein Gespenst geworden ist. Er bringt also die Vorgeschichte, damit der Darsteller des Bootsmanns sich umziehen und die Maske wechseln kann. Denn der zweite Teil des Stückes soll, der eigentümlichen dramaturgischen Technik dieser Geisterspiele nach, die Handlung nicht etwa weiterspinnen, sondern ihre Geschehnisse gleichsam nach rückwärts aufrollen und charakteristische Episoden aus dem einstigen Leben des Geistes darstellen. Die Geschichte seines Todes nämlich, an die der Zwischenakterzähler das Publikum heranzuführen hat. Nachdem er bis zu dem Augenblick gekommen ist, wo den Geist im Kriege sein Schicksal ereilt, tritt er an seinen Platz zurück, und der zweite Teil des Stückes beginnt.

Ein vermummter Diener bringt zunächst ein Podium mit scharlachroter, von einer violett-goldenen Borte eingefaßten Decke. Der

Geist soll jetzt als Krieger erscheinen und muß deshalb höher stehen und sitzen, als die gewöhnlichen Landleute. Als erste kommt die Frau des Geistes auf die Szene. Jugendlich-verklärt, in einer ovalen, weißen, durch diskrete rosafarbige Töne gemilderten Maske und in prachtvollem Kostüm aus orangefarbigem Goldbrokat, mit altertümlicher, glatt am Kopf liegender Pagenfrisur. Sie betritt das Podium und weint. Das heißt, sie macht mit der rechten Hand zwei kurze Bewegungen zum linken Auge hin. Weil sie eben die Nachricht erhalten hat, daß ihr Mann im Kriege gefallen ist. Dann stürzt sie sich in den Fluß. Das heißt, sie springt vom Podium herunter und hockt zu den beiden Feldarbeitern hin, die übrigens diese ganze Szene hindurch und auch schon vorher während der Erzählung der Vorgeschichte unbeweglich auf ihrem Platze verharrt haben. Es ist kaum zu begreifen, wie die Schauspieler das fertig bringen. Soweit ich beobachten konnte, haben sie eine Viertelstunde und länger nicht mit den Wimpern gezuckt. Da einmal aufgetretene Personen nach der Regel des No nicht wieder von der Bühne abgehen, auch wenn sie für die nächsten Szenen überflüssig sind oder eigentlich überhaupt nicht anwesend sein dürfen, müssen sie so unbeweglich dasitzen, daß sie der Zuschauer aus dem innern Gesicht verliert, daß er sie gleichsam durchstreicht.

Dann endlich kommt Er. In abstehendem, von Gold strotzendem Kleide aus violetten und grauen Farben und mit ganz wüstem Haarschmuck. Etwa in der Art unseres Fafner aus dem Nibelungenring. Eher noch schlimmer. Schon auf der Brücke fängt er einen Tanz an, wozu der Chor den weitern Verlauf der Kriegsgeschichte erzählt, also unmittelbar an den Zwischenakterzähler anknüpft. Wie er durch Schurken in den Hinterhalt gelockt wurde und in die Gewalt des Feindes gefallen ist, und wie er dann selbst darum gebeten hat, daß man ihm den Kopf abschlagen möge. So spielt er sich mit der choreographisch-mimischen Darstellung dieser Ereignisse allmählich weiter nach vorn und springt dann mit beiden Beinen zugleich auf das Podium. Hier nimmt er jetzt die schreckhaftesten Stellungen ein und stampft mit ausladenden Gesten und wilden Gebärden auf den dumpf dröhnenden Brettern herum. Immer nach

den Rhythmen der Tsuzumis, die man für den zweiten Teil durch ein Schlaginstrument in der Art unserer kleinen Trommel, die sogenannte Taiko, verstärkt hat. Endlich wirft er seinen Speer weg und läuft mit wilden Sprüngen über die Bühne, bis er dann nach einem veitstanzartigen Finale der Länge nach zu Boden fällt. Und tot ist. Er hat den Verlauf des Krieges tanzend dargestellt. Bis zum unseligen Ende.

In feierlichem Zuge verlassen jetzt alle Darsteller die Bühne. Die Schauspieler gehen über die Brücke nach links ab, und zwar genau auf der Mittellinie des Ganges. Ebenso der Zwischenakterzähler und die drei Musiker. Nur haben die sich, als minder bedeutsame Personen, dicht an der Wand zu halten. Der Chor benützt dieselbe kleine Seitentür hinten rechts, durch die er aufgetreten ist. Ebenso die vermummten Theaterdiener.

Das No stellt bei aller Einfachheit der dramaturgischen Struktur eine in sich durchaus vollendete Art bühnenmäßiger Handlung dar, eine originelle, ganz und gar geschlossene Kunstform, die etwa zwischen unserer alten Oper und dem Oratorium liegt. Der Grundcharakter dieser Stücke ist lyrisch-episch, nicht wesentlich dramatisch. Sie verlaufen ohne jede Gliederung und ohne szenische Komplikationen. Als höchst einfach angelegte Einakter, die nur bei den Geisterspielen dadurch eine Zweiteilung erfahren, daß der Geist nachher als lebender Mensch erscheint. Die auftretenden Personen führen sich durch Nennung ihres Namens und Schilderung ihres Lebenslaufes ein und stehen auch sonst in allen Äußerungen unter einer schwerfälligen Technik. Die Stoffe werden zumeist alten Göttermythen und Shintotempellegenden, den großen Heldensagen und allerlei Geister- und Dämonenerzählungen entnommen, deren Ideengehalt auf buddhistisch-pessimistische Anschauungen zurückgeht.

Die Verfasser der ersten No-Spiele sind Bonzen gewesen, die das chinesische Drama kannten und seine Elemente mit den einheimischen Pantomimen zu verschmelzen suchten, wobei sie natürlich die

Dogmen ihres Glaubens zugrunde legten und auch sonst dem Buddhismus zu nützen trachteten. Was auch immer geschieht, liegt ihrer Ansicht nach in Buddhas Hand. Seine Priester regeln alles. Dämonen, Geister und was der Unseligen mehr sind, können nur durch den Buddhismus bezwungen und erlöst werden. Das heißt, durch seine Bonzen. Es ist immer dasselbe: die sogenannten Stellvertreter Gottes auf Erden arbeiten zunächst einmal in ihre eigene Tasche. Hier bildlich gesprochen.

Und einfach wie die ganze Anlage dieser Stücke sind auch ihre darstellerischen Ausdrucksmittel. Man läßt sie von altertümlich kostümierten Schauspielern auf einer ganz und gar dekorationslosen Bühne mit nur wenigen Requisiten aufführen, die jedesmal ihre bestimmte symbolische Bedeutung haben. Dabei werden von den Hauptdarstellern seltsame Holzmasken getragen, die an Konzentration des Ausdrucks und an technischer Meisterschaft, namentlich in der Art, wie sie die Fernwirkung berücksichtigen, so ziemlich das Vollendetste bedeuten, was man auf diesem Gebiet jemals geschaffen hat, und damit der ganzen Darstellung Richtung und Gesetz geben. Die Schauspieler begleiten ihre gesungenen oder in rezitativischer Art gesprochenen Sätze, in Form von Monologen und Dialogen, mit großzügigen, ein für allemal feststehenden Gebärden und machen dazu ganz bestimmte Gänge und Drehungen, oder sie deuten den von gewissen Instrumenten gestützten Solo- und Chorgesang der Musiker ebenfalls in ganz konventioneller Weise aus, indem sie zu den Gesangs- und Deklamationsphrasen ihrer nasal gefärbten, in den Kopf getriebenen Stimme nur einige wenige, aber höchst gemessene und eindrucksvolle Bewegungen ausführen und mit diesen verhältnismäßig einfachen Mitteln unter Anspannung aller Organe eine ungeheure Kraft und Wucht des Ausdrucks entfalten. Da die Gesangsstimme von der Sprechstimme ihrem Klang- und Ausdruckscharakter nach nicht qualitativ, sondern nur quantitativ verschieden ist, wird hier im No eine Geschlossenheit und Stilmäßigkeit erreicht, wie sie unsere alte Dialogoper auch nicht annähernd aufzuweisen hat. Um so weniger, als die körperlichen Ausdrucksbewegungen der Japaner in der ganzen Art ihrer Verdichtung und Idealisierung mit den gesungenen oder ge-

sprochenen Worten und ihrer Begleitmusik ästhetisch durchaus zusammen gehen — als eben nicht nur die Gesten, Bewegungen, Schritte und Stellungen, sondern auch die kostümlichen Attribute und die verschiedenen Requisiten ihre ein für allemal feststehende Bedeutung haben.

Der Zuschauer muß also beim No tüchtig mitarbeiten, muß jede Veränderung im Darstellungsapparat bemerken und die verschiedenen Symbole sofort richtig ausdeuten, wenn er wirklich mit Genuß folgen will, so daß bei diesen japanischen Stücken ein viel innigerer Kontakt zwischen Darstellern und Genießern besteht, als bei uns in Europa, wo das große Publikum immer nur etwas ganz Fertiges und ganz Klares annimmt und jede irgendwie belangvolle Mitarbeit ohne weiteres ablehnt. Es bedarf hier einer Beweglichkeit der Fantasie, einer Unergründlichkeit des Spielinteresses und einer Nervenkraft, die wir bei uns vergebens suchen.

Allerdings ist so ein No-Sonntag auch für den Japaner ein anstrengendes und verhältnismäßig schwer erkauftes, aber gerade deshalb ein um so größeres Vergnügen, wie ja überhaupt alle die Sensationen mehr befriedigen, an deren Verlauf man sich mitschaffend beteiligen kann. Denn das No ist ein anspruchsvolles Spiel. Das geistigste vielleicht unter all den mannigfachen anderen, mit denen sich die Kulturvölker unterhalten. Sicher das erhabenste, intensivste und umfassendste. Empfindung und Intellekt werden hier in gleicher Weise beansprucht. Nur der voraussetzungslos Willige und Gefühlsstarke, nur der Wissende und Gescheite kann einer No-Handlung wirklich folgen. Nur er jedenfalls mit dem Nutzen, den der Japaner vom Hören eines No-Spiels erwartet. Weil der Mensch sein Letztes hergeben und sich von allen Realitäten des Daseins befreien muß, um diese weltferne Künstlichkeitskunst, die alle Sinne und Begabungen gleichmäßig beansprucht, aufzunehmen und rein menschlich für sich zu verwerten, bringt sie ihn vom Alltag fort und macht ihn wieder einmal rein, was ja letzten Sinnes der Zweck jeder ernsthaften Kunstübung sein soll.

Das No-Spiel gilt dem Japaner durchaus als religiöser Akt, der bedingungslos den ganzen Menschen fordert und damit Ansprüche

stellt, die wir Europäer auch nicht annähernd leisten können. Wir sind nicht gewohnt und nicht imstande, unser ganzes Wesen einem Kunstgenuß auszuliefern, der ohne diese höchste Konzentration des innern Menschen auf den Gegenstand des künstlerischen Erlebens nicht möglich erscheint. Wir sind schlechterdings unfähig geworden, Stücke dieser Art und Gattung zu unseren Gunsten zu erleben, und sollten darum etwas anderes tun, als über die fremdartigen Verstiegenheiten des No zu spotten, wie es hier draußen leider immer noch gelegentlich in taktloser Weise geschieht.

Wie früher die alten Griechen, pflegen auch die Japaner zwischen zwei ernsten No-Stücken ein komisches Spiel einzulegen. Ein sogenanntes No-Kyogen, eine der vielen kleinen Charakterpossen ihrer Literatur, die ebenfalls vom chinesischen Mongolentheater beeinflußt worden sind. Groteske Satiren mit einem buddhistischen Bonzen oder irgendeiner andern Standesperson als Mittelpunkt der stets sehr einfachen Handlung, die jedesmal Vorgänge aus dem täglichen Leben bietet und die Schwächen der Menschen auf derbe, karikaturistisch gefärbte Art und Weise zu geißeln pflegt. Mittels eines zwar pointierten, aber etwas ungelenken Dialogs in der Alltagssprache. Ohne Orchester und Chor. Auch ohne Masken, weil hier das lebhafte Mienenspiel als wesentlichstes Ausdrucksmittel benutzt wird.

Im übrigen gelten auch beim komischen No dieselben Grundsätze der Darstellung wie bei den ernsten Spielen. Die Bühne verzichtet ebenfalls auf jede dekorative Ausstattung, und die Requisiten bleiben auf das Notwendigste beschränkt. Wo nur irgend möglich, werden die Dinge und Verrichtungen mit dem unvermeidlichen Fächer markiert. Auch hier treten die Personen zu Anfang des Stückes geschlossen auf und bleiben im Rahmen der Bühne, ob sie nun in der betreffenden Szene anwesend sein dürfen oder nicht. Das Podium der No-Bühne gilt den Japanern als Einheitsort schlechthin und enthält alle für das einzelne Stück notwendigen Orte zusammen und nebeneinander. Natürlich müssen sich die gerade nicht

beschäftigten Personen auch hier durchaus ruhig verhalten, also gleichsam zu Versteinerungen werden und sich damit selbst auslöschen.

Ich sah ein komisches No aus der Tokugawa-Periode. Mit vier Personen. Ein reicher Mann und dessen Diener hocken mehr auf die rechte, der Freund des reichen Mannes und ein Jüngling mehr auf die linke Seite der Bühne hin. Der reiche Mann möchte gern seine Tochter verheiraten, hat aber ein Plakat an die Haustür schlagen lassen, daß er sie nur einem Künstler geben will, das heißt einem Menschen, der irgend etwas Rechtes kann. Dies Plakat liest nun der Jüngling, der schon lange in die Tochter des reichen Mannes verliebt ist. Er kann zwar gar nichts, hofft aber bei der Prüfung als Brautwerber auf einen glücklichen Zufall und auf die Hilfe des Freundes. Als dieser ihn fragt, ob er denn wirklich gar nichts könne, antwortet er, daß er als Kind einmal mit einem Bogen geschossen und später dann mit vieler Mühe ein Gedicht auswendig gelernt habe. Der Freund hält diese Fertigkeiten allerdings nicht für ausreichend, rät ihm aber schließlich doch, sein Heil zu versuchen und verspricht, ihm bei den Proben nach Kräften behilflich zu sein. Nachdem ein vermummter Diener dem Jüngling einen Bogen gereicht hat, gehen die beiden zunächst ab und bleiben auf der Brücke stehen. Der Diener meldet jetzt seinem Herrn den Brautwerber an und teilt diesem dann wieder die Bedingungen des Brautvaters mit. Das heißt, er läuft eine Zeitlang zwischen dem Sitz des reichen Mannes auf der Bühne und der Brücke mit immer neuen Meldungen hin und her. Der Jüngling soll zunächst über den Fluß weg einen Vogel abschießen und macht sich alsbald mit dem reichen Mann auf den Weg. Das heißt, sie gehen einmal um die Bühne herum. Als sie am Ziel sind, bezeichnet der reiche Mann die Stelle, wohin der Jüngling schießen soll. Der macht sich jetzt fertig, ist aber beim Halten des Bogens und Spannen der Sehne so ungeschickt, daß ihm der Freund von der Brücke aus fortwährend Verhaltungsmaßregeln zu geben versucht. Endlich schießt er, trifft aber vorbei. Und schon will der reiche Mann unverrichteter Sache wieder nach Hause gehen, als der Jüngling damit herauskommt, daß er ein Gedicht aufzusagen

wisse und den Brautvater bitte, das erst noch anzuhören, ehe er ihn endgültig verabschiede. Aber schon nach der siebenten Silbe, das heißt nach der ersten Zeile der aus einunddreißig Silben bestehenden japanischen Gedichtform, kann er nicht weiter, soviel ihm auch der Freund von der Brücke her vorsagt. Endlich nimmt dieser Reißaus und überläßt ihn seinem Schicksal. Der Reiche merkt jetzt, daß er es mit einem Schwindler zu tun hat und jagt ihn kurzerhand davon.

Da der Adel und die höchste Intelligenz das No bis zum Restaurationsjahre 1868 ausschließlich für sich beanspruchten, kam man, im siebzehnten Jahrhundert schon, auf den Gedanken, diese alten Spiele dadurch ihrer Exklusivität zu entkleiden, daß man sie modernisierte und in ihrer ganzen Struktur dem inzwischen so populär gewordenen Theater anglich, um die schönen altjapanischen Stoffe auf diese Weise größeren Kreisen des Volkes zu vermitteln. Die Schauspieler machten sich jetzt die beliebtesten Stücke des No für ihre Zwecke zurecht und hatten damit einen so großen Erfolg, daß diese noartigen Spiele noch heute ein wesentlicher Bestandteil der japanischen Volksbühne sind. Man behielt die primitive dramatische Technik bei, brachte die Stücke auch im Theater auf der dekorationslosen Bühne, wenigstens auf einer Art Normalszene, zur Aufführung, indem man auf die hintere Abschlußwand ebenfalls eine Zwergkiefer und dazu noch auf die Seitenwände allerlei Bambusstauden malte (deren Kraft, Schmiegsamkeit und Dauer die Freundschaft symbolisieren sollen), setzte das Orchester ebenfalls mitten auf das Podium und hielt, bis zu gewissem Grade wenigstens, den eigentümlich pathetischen Stil der Darstellung fest. Nur daß jetzt die Holzmasken wegfielen und das Ganze bewegtere schauspielerische Formen bekam. Auch wurden Volksmelodien eingefügt und das Orchester um das inzwischen eingebürgerte Shamisen, die japanische Gitarre, bereichert. Jedenfalls schlug man hier eine Brücke von der No-Bühne zum eigentlichen Theater und erfand mit diesen noartigen Stücken

eine neue dramatische Kunstform, die den Übergang von den alten No-Tänzen der Japaner zu den Dramen ihrer klassischen Schaubühne darstellt. Das No selbst aber blieb nicht nur in seiner Reinheit und Geschlossenheit unangetastet bestehen, sondern erlebte eine bis heute fortwirkende fruchtbare Renaissance und ist als höchst eigenartiges nationales Produkt der japanischen Kunst und Geistesverfassung mit Recht der Stolz des ganzen Landes.

DIE KLASSISCHE SCHAUBÜHNE DER JAPANER

Obgleich das japanische No ursprünglich vom Volke selbst aus primitiven Tanzübungen entwickelt worden war, nahmen es die exklusiven Hofkreise dennoch bald für sich allein in Anspruch. Die breiten Massen sollten sich mit ihren Unterhaltungs- und Erbauungstänzen und mit einfachen szenischen Pantomimen bescheiden. Doch dauerte es nicht allzu lange, bis man hier von neuem zur Selbsthilfe schritt. Man schuf, wieder ganz im Sinne des eingeborenen Volkstums, eine neue Art unterhaltender Darstellungen, man schuf das eigentliche Theater. Und zwar in der festen Absicht, diese Errungenschaft auch dann nicht aus der Hand zu geben, wenn die Regierung dem jungen Kulturschößling Schwierigkeiten in den Weg legen sollte. Mit eigentümlicher Konsequenz beschritt man von neuem den alten Weg, um damit einen frühern Werdeprozeß, allerdings mit anderen Ergebnissen, zu wiederholen. Die neue dramatische Kunstform, das Kabuki (Schauspiel), wurde in den alten Volks- und Tempeltänzen verankert und vom chinesisch-mongolischen Theater, besonders aber vom No beeinflußt.

Die beliebte Kaguratänzerin Okuni aus Izamo hatte mit einem Ritter Nagoyu Sanzuburo Beziehungen angeknüpft. Da der junge Mann ebenfalls talentvoll war und der Tanzkunst großes Interesse entgegenbrachte, ließ Okuni ihre religiösen Übungen kurzerhand im Stich, um sich fürder, mit dem Geliebten zusammen, an weltlicheren Dingen zu versuchen. Das geschah im Jahre 1603 in Kyoto, und zwar mit solchem Erfolg, daß ihre von Nagoyu erfundenen und einstudierten kleinen Pantomimen einen ungeheuren Zulauf hatten und eine verhältnismäßig schnelle Entwicklung erfuhren. Man erweiterte die primitiven szenischen Tanzduette zu regelrechten Gesangs- und Tanzstücken, die dann bald, auf einen größern Darstellungsapparat gestellt, die Hinzuziehung von Frauen notwendig machten. Da diese meist aus verrufenen Häusern stammten, wurde die neue Art öffent-

licher Schaustellungen Keisei Kabuki, das heißt Dirnentheater, genannt.

Man borgte jetzt, namentlich in den Stoffen, fleißig aus dem No, hielt aber mit bemerkenswerter Konsequenz an einem eigenen volkstümlichen Stil fest und ergab sich auf der Bühne und im Leben einer fessellosen Weltlichkeit, die bei der Herkunft der Darstellerinnen nicht weiter überraschen konnte. So durchzogen bald eine Menge Schauspieltruppen das Land, deren weibliche Mitglieder außer der neuen Kunst auch ihre persönlichen Reize feilboten, was namentlich in den größeren Städten, in Kyoto und Yedo vor allem, nur geeignet war, den Erfolg der neuen Unternehmungen zu steigern. Alles lief jetzt ins Kabuki. Die Männer aber nicht nur der Aufführungen wegen. Und so dauerte es nicht lange, bis die Obrigkeit das Auftreten von Frauen verbot und damit die Pflege des Kabuki unmöglich gemacht hätte, wenn nicht ein gewisser Saruwaka Kanzuburo im Jahre 1624 auf den glücklichen Gedanken gekommen wäre, das aufgelöste Dirnentheater in ein Jünglingstheater (Wakashu Kabuki) umzuwandeln und seine neue Gründung ebenfalls wieder im Freudenviertel Yedos anzusiedeln. Und zwar zum ersten Male in einem besonders für diesen Zweck errichteten Gebäude, dessen berühmter Trommelturm künftighin das Wahrzeichen der Schauspieler werden sollte.

Hatten im Keisei Kabuki die Frauen Männerrollen spielen müssen, so traten hier jetzt im Wakashu Kabuki die Männer in Frauenrollen auf, was allerdings den Keim zu neuen Schwierigkeiten in sich barg. Man war damit nur vom Regen in die Traufe gekommen. Wenn auch die weibliche Prostitution auf die Dauer zurückging, so nahm jetzt die männliche Prostitution derart überhand, daß die Regierung im Jahre 1653 ein kategorisches Verbot aller Theater ergehen ließ. Da die Bevölkerung aber nicht gewillt war, das inzwischen so populär gewordene Kabuki ohne weiteres aufzugeben, mußte die Behörde auf Grund zahlreicher Petitionen ihre Verfügung nach kurzer Zeit wieder zurücknehmen. Doch legte sie dem Theaterbetrieb eine Reihe sehr unangenehmer Bedingungen auf, die von nun ab jahrhundertelang in Geltung bleiben sollten. Die Schauspieler hatten künftighin in besonderen Vierteln zu wohnen, das Tragen auffallen-

der Kleider zu vermeiden und eine besondere Frisur einzuführen: sie mußten ihr Haar vorn eine Handbreit abrasieren und den Rest mitten auf dem Scheitel zu einem Zopf aufbinden, ein Verfahren, das bei der Darstellung weiblicher Rollen sehr hinderlich war und für diesen Zweck die Einführung eines violetten Tuches zum Bedecken der vordern Kopffläche nötig machte. Auch gab diese, den Schauspielern besonders peinliche Vorschrift den Anlaß zur Erfindung der Perücke. Jedenfalls blieb dem Volke sein Jünglingstheater erhalten und damit die bis auf den heutigen Tag geübte Sitte, die Frauenrollen von Männern spielen zu lassen.

Die im ältern Kabuki aufgeführten Stücke waren meist von Schauspielern verfaßte, künstlerisch ganz belanglose Machwerke mit theatralisch wirksamen Rollen und allen möglichen Gelegenheiten zu szenischen Effekten. Die Schöpfung eines mehr literarischen Dramas sollte erst später und auf andere Weise vor sich gehen. Durch das Puppentheater nämlich, dieser originellsten dramatischen Kunstübung nicht nur Japans, sondern der Kulturwelt überhaupt. Da die Schikanen der Behörde dem Jünglingstheater gegenüber auch weiterhin nicht aufhörten, kamen eines Tags gescheite Männer auf den rettenden Gedanken, nicht mehr lebende Menschen, sondern Puppen auftreten zu lassen, das heißt die damals schon, wenn auch nur als niedrigste volkstümliche Unterhaltung, bestehenden Marionetten künstlerisch zu veredeln und für die Zwecke des großen Theaters zu verwenden. Die konnten ja den guten Sitten unmöglich gefährlich werden, wie menschenähnlich man sie auch immer herzurichten versuchte.

Und zwar ging die Gründung des Puppentheaters unter ganz besonders glücklichen Bedingungen vor sich. Schon von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ab hatten romanzenartige Dichtungen das Wohlgefallen des Volkes erregt. Sie wurden zur Biwa, einer alten birnenförmigen Gitarre, und später zu dem aus China importierten Shamisen gesungen und hießen nach der beliebten Geschichte des „Fräulein Joruri“ bald kurzweg Joruri. Diese volkstümliche Weise, die in Takemoto Chikuyo Gidayu (1651—1714) ihren größten und berühmtesten, bis heute fortwirkenden Meister fand, legte

man nun den Aufführungen der neuen Puppenbühne, der sogenannten Ayatsuri-Joruri, zugrunde. Die nahezu menschengroßen, von vermummten Führern kunstvoll bewegten Puppen spielten zu den gesprochenen und gesungenen Vorträgen eines oder mehrerer Rhapsoden mit Shamisenbegleitung auf einer wirklichen Bühne regelrechtes Theater, was als Ganzes eine so wirksame dramatische Kunstform ergab, daß sie das ältere Kabuki bald ganz verdrängte, in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die ganze öffentliche Kunstpflege Japans beherrschte und bis in unsere Zeit, wenn auch mehr als eine, allerdings wundervolle Kuriosität, lebendig geblieben ist.

Im Jahre 1685 gründete Gidayu in Osaka das Puppentheater Takemoto-za und hatte dabei das Glück, daß ihm Chikamatsu Monzaemon, der größte japanische Dramatiker aller Zeiten, die Stücke dafür schrieb. Auf diese Weise fand das Ayatsuri-Joruri unter Gidayu-Monzaemon dichterisch und musikalisch seine höchste Blüte. Auch erreichte man in der Konstruktion und Herrichtung der Puppen sowie in der Technik ihrer Aktionen eine Vollendung, die alles in den Schatten stellt, was jemals mit mechanischen Figuren auf einer Bühne gezeigt worden ist und den wenigen, nach Osaka verschlagenen Fremden noch heute dieselbe Ergriffenheit und Erschütterung zu vermitteln weiß wie den Japanern selbst.

Das Puppentheater blieb dann unter den ebenfalls sehr tüchtigen Nachfolgern dieser beiden Männer noch eine Zeitlang auf der Höhe seiner einzigartigen Künstlerschaft, bis vom Jahre 1750 ab die dramatische Produktion zurückging und das ganze Unternehmen, trotz seiner ausgezeichneten Leistungen, allmählich an Bedeutung verlor. Dazu wurde man der Marionetten auch sonst überdrüssig und wollte wieder lebendige Menschen auf der Bühne sehen. Gidayus berühmte Joruriweise behielt aber auch weiterhin ihre Popularität. Und noch heute erfreut sie sich in den Konzerthallen und in den volkstümlichen Variétés, den sogenannten Yoses, einer beispiellosen Beliebtheit. Auch wird sie im Theater für gewisse lyrisch-epische Partien immer noch wieder herangezogen. Als allein maßgebendes Ausdrucksmittel der dramatischen Kunst hat sie jedoch seither ausgespielt.

Das alte Kabuki war in der Blütezeit des Ayatsuri-Joruri vom großen Publikum wohl stark vernachlässigt, nie aber ganz aufgegeben worden. Es hatte neben dem Puppentheater weiter bestanden. So konnte man hier jetzt wieder anknüpfen und die zugkräftigen Stücke von der Puppenbühne herüberholen und für das Menschentheater bearbeiten lassen. Kein Wunder, daß sich das neue Kabuki alsbald die Gunst der Menge zu erringen wußte. Doch legte man dem Ganzen durch die wenigstens teilweise Beibehaltung des volkstümlichen Gidayu-Gesanges in dramaturgischer Hinsicht von vornherein eine große Fessel an und machte dadurch eine Weiterentwicklung zu einer in sich geschlossenen dramatischen Kunstform unmöglich. Das bürgerliche Drama (Sewamono), aus dem man früher nicht viel Wesens gemacht hatte, wird jetzt dem romantisch-historischen Drama (Jidaimono) zum wenigsten gleichgesetzt und damit die Schaubühne überhaupt mehr in den Brennpunkt des öffentlichen Lebens gerückt. Zwar konnte man sich noch lange nicht entschließen, die Schauspieler aus ihrer sozialen Misere zu erlösen. Erst dem großen, vor wenigen Jahren verstorbenen Danjuro, dem neunten seines Namens, sollte es gelingen, hierin einigermaßen Wandel zu schaffen. Schon im Jahre 1876 hatte der Theaterdirektor Morita Kanya zur Eröffnung seines neuen Shintomi-za die Gesandten der fremden Mächte eingeladen. Daß sie zum größten Teil erschienen, erregte damals in den vornehmen Kreisen Tokyos das größte Aufsehen. Und als Napoleon III. im Jahre 1886 ein japanisches Theater zu besuchen wünschte, führte man ihn ebenfalls in das Shintomi-za. Hier soll er nun einen so großen Eindruck gehabt haben, daß er am nächsten Tage den kaiserlichen Herrschaften davon vorschwärmte. Und kurz nachher durfte Danjuro zum ersten Male vor dem Kaiser und der Kaiserin-Witwe spielen. Mit großem Erfolg und reich beschenkt. Auch vom Volk seiner Kühnheit wegen umjubelt.

Das Eis war jetzt gebrochen. Regierung und Hof interessierten sich für die bisher verachtete Kunst. Neue schöne Theater entstanden, darunter das wundervoll echte Kabuki-za und der ebenso scheußliche, wie überflüssige Kasten, der sich Kaiserliches Theater nennt, obwohl es weder mit dem Hof, noch mit der Regierung das Geringste

zu tun hat. Und wenn die japanischen Schauspieler immer noch nicht die gesellschaftliche Stellung erreichen konnten, die etwa unsere deutschen Bühnenkünstler, wenigstens die besseren und gebildeteren unter ihnen, einnehmen, so ist heute doch wenigstens der Fluch menschlicher Minderwertigkeit von ihnen genommen. Wie weit und wie schnell es ihnen gelingen wird, volle gesellschaftliche Gleichberechtigung etwa mit dem mittleren Bürgerstande, zu erzielen, dürfte davon abhängen, ob die Japaner ihrem Theater neben seinen großen, in ihrer Art schlechthin vollendeten technischen, malerischen und schauspielerischen Werten auch stofflich, dichterisch und dramaturgisch zu einer Bedeutung zu verhelfen wissen, die allein im öffentlichen Leben des neuen Japan eine bevorzugte Stellung des Theaters und seiner Künstler bedingen kann.

Außer den noartigen Stücken, die am Schluß des vorigen Kapitels kurz erwähnt wurden, und den Theatertänzen, von denen ich später noch einiges erzählen möchte, kennen die Japaner noch vier verschiedene Gattungen dramatischer Werke. Das Jidaimono, das romantisch-historische Stück (dramatisierte Staatsaktionen und Kriegsgeschichten) — das Oigemono, das geschichtliche Familienstück (dramatisierte Chroniken und Heldenromane) — das Sewamono, das bürgerliche Stück (Tragödien und Komödien aus dem täglichen Leben) und das Michiyakimono, das Liebesstück (Dramen mit tragisch-erotischen Konflikten). Von diesen sechs Gattungen pflegt man jedesmal vier zu einem Theaterprogramm zusammenzustellen. Und zwar gibt es als erstes Stück (als sogenanntes Ichibamme) eigentlich immer ein Jidaimono, das meist fünf lange Akte hat — als zweites Stück (als Nakamaku) ein Oigemono, ein noartiges Stück oder auch ein Sewamono — als drittes (als Nibamme) meistens ein Sewamono oder Michiyakimono, und als viertes (als Ogiri) fast stets ein Tanzstück. Die japanischen Theater begannen noch bis vor wenigen Jahren früh am Morgen und spielten ununterbrochen bis zum Abend. Heute fangen sie gewöhnlich um ein Uhr mittags an, das sogenannnte

Kaiserliche Theater, dessen Leitung sich auf allerlei europäische Manieren viel zugute tut, erst um fünf Uhr nachmittags. Die Vorstellungen dauern dann überall bis Mitternacht.

Die japanischen Stücke, auch die späteren der klassischen Zeit, haben künstlerisch durchweg keinen besondern Rang. Ihrer dramaturgischen Struktur fehlt die Konzentration und bühnenmäßige Zielsicherheit. Die Probleme sind einförmig und von bemerkenswerter Primitivität. Und rein dichterisch lassen sie meist ebenfalls zu wünschen. Die Dramen selbst spielen im japanischen Theater nicht die grundlegende Rolle wie bei uns. Hier herrscht durchaus die Kunst des Schauspielers, der alles andere untertan ist, die Dekorationen, die Kostüme und auch das Stück, das ihm jedesmal die künstlerische Aufgabe und damit eine Reihe willkommener Möglichkeiten zu schauspielerischer Entfaltung liefert. Deshalb wurde auf die Entwicklung der für die Bühne notdürftig zurechtgemachten Novellenstoffe zum eigentlichen Kunstdrama niemals besonderer Wert gelegt. Im Gegenteil. Man hat es in Japan nicht ohne Absicht zu verhüten gewußt, daß die Dichtung als solche gegenüber der darstellerischen Einzelleistung zu sehr in den Vordergrund rückte. Ihr Verfasser interessiert hierzulande so wenig, daß ihn der Zettel nicht einmal nennt. Auch tut es dem einzelnen Theater gar keinen Abbruch, wenn — wie ich es in Tokyo selbst erlebte — vier Theater gleichzeitig dasselbe Stück spielen. Und zwar den ganzen oder doch einen halben Monat hindurch. (Die Japaner kennen nur Serien-Vorstellungen eines geschlossenen Programmes.) Man hat dann auf diese Weise Gelegenheit, verschiedene Schauspieler in denselben Rollen zu erleben. Und Schöneres kann sich der japanische Kunstfreund nicht denken. Die Stücke selbst weiß er auswendig, und die traditionell feststehende Inszenierung hat er hunderte von Malen gesehen. Beides interessiert ihn weniger, interessiert ihn im Grunde gar nicht. Er möchte sich lediglich von bestimmten Darstellern bestimmte Rollen vorspielen lassen. Zum so und so vielten Male und stets in möglichst vollendeter, dem einzelnen Schauspieler eigentümlichen Art. Wobei ihn allerdings auch sonst im Laufe der Gesamtaufführung nichts stören darf. So pflegt man in Japan oft nur einen oder einige Akte aus

bekannten Stücken aufzuführen: eben solche, die besonders wirksame Szenen der Lieblingsschauspieler enthalten.

Es kann sich also im Organismus eines japanischen Bühnenstückes stets nur um intensive menschliche Affekte handeln, weil nur sie die Möglichkeit zu besonders sinnfälligen und starken schauspielerischen Leistungen geben. Mord, Selbstmord und Blutrache sind fast immer die Triebfedern der Handlung. Vor allem der Selbstmord, und zwar der Selbstmord irgendeines hochgestellten Mannes mit der nach japanischem Begriff unmittelbar darauf folgenden Blutrache seiner Freunde oder Verwandten. Deshalb verehren die Japaner die sogenannten siebenundvierzig Ronins als ihre Nationalhelden, die sich vor Jahrhunderten schon mit ganz besonderer Konsequenz zu den Ehrbegriffen des Volkes bekannten, indem sie dem Manne, der ihren Herrn so beleidigt hatte, daß er im Kaiserschloß das Schwert ziehen und für dies Verbrechen sich dann selbst entleiben mußte, trotz der größten Schwierigkeiten jahrelang nachsetzten, ihn töteten und schließlich dann sämtlich Harakiri begingen. Der Selbstmord, der im Osten, vor allem auch bei den Chinesen, eine viel einschneidendere Rolle spielt als in Europa, wird dem Japaner jedesmal zur unbedingten Notwendigkeit, wenn man sein Ehrgefühl verletzt, wenn er eine schwere Schuld auf sich geladen hat oder sonstwie seiner Pflicht untreu geworden ist. Auch bei Handlungen, wo er nicht über freie Willensbestimmung verfügen konnte. Der Effekt allein gibt das Maß. Widrige Umstände entheben ihn der Folgen nicht. Jeder echte Japaner nimmt sein Unglück auf sich. Die Sippe hat dann nachher dafür aufzukommen, daß der Selbstmord gerächt wird, wenn es an irgendjemandem etwas zu rächen gibt.

Ein japanischer „Wilhelm Tell“ müßte zum Beispiel ganz anders verlaufen als das Schillersche Freiheitsdrama. Tell hätte sich nach dem Apfelschuß sofort zu töten. Auf sein Kind schießt ein Vater nicht. Wenn er es dennoch tut, tun muß, ist er dem Tode verfallen und darf selber nichts mehr unternehmen. Die Rache an Geßler geht einzig und allein die Verwandten oder Freunde an, die ihn von ihrer Absicht möglichst noch vor seinem Tode zu verständigen haben. Denn der Selbstmord Tells gilt genau so viel, als ob Geßler ihn ge-

tötet hätte. Die Blutrache an dem eigentlichen Urheber der Tat ist deshalb für die Sippe des Gefallenen Ehrensache.

Ein Mann wie Wallenstein aber wäre als Held eines japanischen Dramas ganz unmöglich. Einen Vasallen, der seinen Kaiser verrät, kann sich der Japaner überhaupt nicht vorstellen. Er wird, und wahrscheinlich mit Recht, bestreiten, daß ein solcher Fall in seiner Geschichte vorgekommen ist und jemals vorkommen kann. Vaterlandsliebe und Herrschertreue sind dem Japaner vollständig gleichwertige Begriffe. Der Kaiser hat das Land von den Ahnen ererbt und an die Nachkommen mindestens in derselben, möglichst aber in einer bessern Verfassung weiterzugeben, wobei alle seine Untertanen mitwirken müssen. Der Kaiser vertritt das Ganze, ist der Inbegriff des allen gemeinsamen Grund und Bodens. Wer seinen Kaiser verleugnet, verleugnet sich selbst. Und da so etwas niemand freiwillig tut, ist ein Verrat an Kaiser und Vaterland in Japan nicht denkbar, wird wenigstens nach der allgemeinen Anschauung nicht für denkbar gehalten.

Die den japanischen Dramen zugrunde liegende Welt- und Lebensauffassung setzt sich also zu der unsern in wesentlichen Gegensatz, so daß die meisten Europäer menschlich kein sonderliches Interesse am japanischen Theater zu haben pflegen. Jedenfalls muß man gewisse und zwar sehr bedeutsame Ansprüche fallen lassen, wenn man ihm gerecht werden will. Wer dazu aber imstande ist, auf den warten hier die erlesensten Genüsse: rein artistische und trotz der voneinander abweichenden Grundanschauungen auch reinmenschliche Sensationen von einer Größe und Eindringlichkeit, wie sie keine Bühnenkunst Europas in dieser stilmäßigen Vollkommenheit und in dieser Intensität des Ausdrucks zu bieten vermag.

Das sogenannte Kaiserliche Theater dünkt sich das vornehmste in Tokyo, und damit in Japan überhaupt. Seine Unternehmer glauben, daß in diesem, von Europäern nach europäischer Art gebauten Musenhause das Letzte und Beste Ereignis geworden ist — daß

hier nur allein wahre und vor allem moderne dramatische Kunst getrieben werden könne. Jedenfalls hat man das Publikum in diesem Sinne zu beeinflussen verstanden. Einen Teil des Publikums wenigstens und für die erste Zeit nach der Eröffnung, wo die Neugierigen in Scharen herbeiströmten, um all das Fremde und Neue gründlich zu betrachten und sich von den Seltsamkeiten des Baues zunächst einmal gefangen nehmen zu lassen. Der echte Japaner aber, der geschulte und gebildete Theaterfreund, geht hier nicht hinein. Heute sicher nicht mehr. Ihm ist schon das Haus als solches ein Greuel. Obwohl es aus Europa stammt oder gerade deshalb. Vielleicht ahnt er dazu auch noch, ein wie unmögliches Gebilde mit diesem reizlosen Steinkasten in seine geliebte Hauptstadt hineingesetzt wurde. Alle Fehler nämlich, die man in den letzten dreißig Jahren vom Baurat Hellmer bis zum Professor Dülfer im Theaterbau gemacht hat, sind hier zu einem Musterbeispiel aufgereiht, alle Scheußlichkeiten verlogener Stuck-Architektur in diesem Hause vereinigt.

Dabei war doch schließlich ein Problem zu lösen, wenn auch kein sonderlich interessantes und irgendwie notwendiges. Es mußte ein praktischer, aus Stein geformter und so weit wie möglich feuersicherer Theaterbau erstehen, in dem vorwiegend japanische Stücke zur Darstellung gelangen sollen. Und man kann sich immerhin denken, daß ein geschickter Baumeister dieser Aufgabe Herr geworden wäre. Statt dessen hat man den japanischen Bühnenkünstlern ein großes deutsches Provinztheater mit den Allüren einer riesenhaften Schießbude hingebaut und sie dadurch ihrer sichersten und erprobtesten Ausdrucksmittel beraubt, das heißt die stilvolle Darstellung ihrer alten schönen Stücke ganz in Frage gestellt. Abgesehen davon, daß die Verwendung des kalten plebejischen Stucks an Stelle des warmen, vornehmen Holzes weder den Verhältnissen des Landes noch dem Geschmack und Bedürfnis seiner Bewohner Rechnung trägt.

Die Raumverhältnisse des europäischen Theaters laufen nämlich den japanischen Spielbedingungen grundsätzlich zuwider. Da die auf europäische Hängekulissen zugeschnittene Bühne für das Einbringen der verhältnismäßig niedrigen, mehr in die Breite gezogenen

und ganz und gar plastischen Dekorationen des japanischen Theaters, die der Wirklichkeit gegenüber eher kleinere als größere Abmessungen zeigen, viel zu hoch ist, mußte der nicht benutzbare obere, und zwar größere Teil der Bühnenöffnung durch blaue Lappen verhängt werden, was nicht nur unschön aussieht, sondern das Mißverhältnis des benutzten Raumes zu dem vorhandenen ohne weiteres deutlich macht.

Vor allem aber fehlt dem Theater der berühmte Blumensteg, dessen charakteristische Benutzung den japanischen Inszenierungen bekanntlich ihre eigene Note gibt. Diese durch den Zuschauerraum führende Brücke — wo übrigens ganze Auftritte, oft sogar die wirksamsten des Stückes spielen — wird von allen den Personen benutzt, die im Verlaufe der dramatischen Handlung von draußen kommen. Die anderen, die dem gerade auf der Bühne gezeigten Milieu angehören, treten jedesmal auch von der Bühne her auf: aus dem Palast, aus dem Garten oder was sonst immer den hintern oder seitlichen Abschluß des Spielplatzes bildet. Die auf diese Weise zwanglos bewirkte dramaturgische Aufteilung der Figurenkomplexe ist also in dem neuen europäischen Hause nicht möglich und nimmt den Aufführungen einen großen Teil ihres besondern Reizes. Das Fehlen des Steges zwingt die von draußen kommenden Darsteller, ihren Weg aus einer kleinen Seitentür rechts oder links hart am Proszenium entlang zu nehmen, was ihnen nicht nur ungewohnt ist und das Spiel beengt, sondern vor allem auch der malerischen Werte ermangelt, die das Auftreten, namentlich größerer Gruppen, auf dem Steg in so hohem Maße auszeichnet. Daß sich die Japaner, die doch sonst in künstlerischen Dingen fremden Einflüssen nicht so willig zu folgen pflegen wie etwa wirtschaftlichen oder technischen, des Blumenstegs begeben und damit ihrem Theater die Grundstütze seiner ganzen Technik entzogen haben, nur um ein durchaus europäisches Theater in ihrer Hauptstadt zu besitzen, ist schlechterdings unbegreiflich.

Obwohl man im Kaiserlichen Theater auch sonst nicht mehr allzuviel auf Tradition hält, zum Beispiel die seit langem gebräuchliche Folge der Stücke nur noch selten beachtet, ist ein Besuch des Hauses seiner ausgezeichneten Truppe wegen doch zu empfehlen.

Ich sah hier zwei recht interessante, vor allem auch stofflich ungemein fesselnde, für das japanische Theater und die ihm zugrunde liegenden Anschauungen sehr charakteristische Stücke: ein bürgerliches Schauspiel und ein romantisches Künstlerdrama.

Das Sewamono, das bürgerliche Schauspiel also, hatte folgenden Inhalt. Der reiche Kaufmann Bunzaemon ist durch liederliches Leben um sein ganzes Vermögen gekommen. Er hat sein schönes Landhaus verkaufen müssen und will gerade eine ärmliche Mietshütte beziehen, als sich seiner Frau Osome, einem ehemaligen Yoshiwaramädchen, der Versucher nähert. Bunzaemons früherer Angestellter, Shozaburo mit Namen, der seinen Herrn sofort im Stiche gelassen hat, als es ihm anfing, schlecht zu gehen, teilt ihr im Auftrage des Samurei Saburobei mit, daß Bunzaemon geholfen werden solle, wenn sie sich ihm gefällig zeigen möchte. Der Herr Ritter ist schon damals, als Osome noch die schöne Kurtisane war, im Yoshiwara des Kaufmanns unglücklicher Nebenbuhler gewesen. Natürlich weist Osome den ihr höchst unsympathischen Saburobei mit Entrüstung ab, worauf sich der Kuppler an Bunzaemon selbst wendet und auch ihm jede Art von Hilfe zusagt, wenn er seine Frau preisgeben würde. Der aber erklärt, lieber das ganze Elend der Verarmung und eines verfehlten Daseins auf sich nehmen, als seine Mannesehre verlieren zu wollen. Inzwischen hat nun auch der Pferdetreiber Jimbei, ein einfacher aber redlicher Mann, von Bunzaemons Unglück erfahren. Da seine Tochter Otone früher Dienerin der Osome im Yoshiwara gewesen ist und ihrer ehemaligen Herrin allerlei Wohltaten verdankt, schickt er sie zu Bunzaemons Hütte, um die aus Kummer krank darniederliegende Frau zu bedienen und zu trösten. Er selbst aber geht sofort ins Yoshiwara, um seine Tochter ins Freudenhaus des Miuraya zu verkaufen und mit dem Erlös Bunzaemon auszuhelfen. Dann macht er sich zu Otone auf den Weg, um ihr das Geschehene mitzuteilen. Natürlich ist sie ohne weiteres bereit, sich für das Glück ihrer Wohltäterin zu opfern. Zwar wird es ihr unendlich schwer, ihre kranke Herrin zu verlassen. Doch rafft sie sich nach einer herzzerreißenden Abschiedsszene endlich auf und folgt ihrem Vater ins Yoshiwara. Allerdings hat sie es nicht übers Herz gebracht, Osome

den wahren Grund ihres Fortgehens mitzuteilen. Sie tut dies vielmehr in einem Brief, den sie mitsamt dem Kaufgeld am Lager der Kranken zurückläßt. Als Osome dann später den wirklichen Sachverhalt erfährt, ist sie außer sich vor Entsetzen und veranlaßt ihren Mann, sofort ins Yoshiwara zu eilen und alles zu versuchen, um den Handel rückgängig zu machen. Bunzaemon kommt denn auch gerade noch rechtzeitig am Haupttor des Yoshiwara an: in dem Augenblick nämlich, wo Jimbei und Otone, die den weiten Weg auf einem Pferde zurückgelegt hat, dort rasten. Er beschwört die beiden, von ihrem Vorhaben abzulassen und dem Miuraya sein Kaufgeld wieder hinzutragen. Aber weder Jimbei noch Otone wollen etwas davon wissen. Mit lauten Beteuerungen, daß sie nichts lieber täten, als sich für die gute Frau Osome zu opfern, bleiben sie bei ihrem Entschluß. Da kommt ein Bote gelaufen und meldet den Tod der Osome. Bunzaemon kann es erst gar nicht fassen, daß er auch dies Unglück noch tragen soll. Als ihm die Nachricht aber bestätigt wird, bricht er in stummem Schmerz völlig zusammen. Diese seine trostlose Lage rührt jetzt Saburobei, der alles von einem Versteck aus mitangehört hat, so sehr, daß er Bunzaemon um Verzeihung bittet. Er bedaure sein Unrecht und sei bereit, die für Otone ausgeworfene Kaufsumme von sich aus zu erlegen. Bunzaemon möge das von Jimbei empfangene Geld behalten und davon seiner verstorbenen Frau ein ehrenvolles Begräbnis zuteil werden lassen. Bunzaemon aber erklärt, daß er die ihm nicht zukommende Gabe ausschlagen müsse und wirft die Münzen unter die Bettler.

Man sieht, das Stück zeichnet sich weder durch eine kunstvolle dramatische Anlage, noch durch eigenartige seelische Probleme aus. Auch sind die dichterischen Werte nur gering. Der konventionelle Inhalt erhebt sich selten über eine gewisse niedrige Bürgerlichkeit, die im menschlich Primitiven und schlechthin Rührseligen ihre letzte Befriedigung findet. Eine gewisse dramaturgische Prägnanz und geschickte Szenenführung ist alles, was man zugunsten dieser japanischen Stücke anführen kann, die im Grunde eben nichts weiter sollen und wollen, als taugliche Mittel für darstellerische Zwecke zu liefern: als gespielt zu werden.

Und das ist hier allerdings in einzigartig vollendeter Weise geschehen. Das japanische Theater gehört bei allen Mängeln seiner textlichen Unterlagen zweifellos zu den erlesensten Genüssen, die es heute für einen vorurteilsfreien Kunst- und Kulturfreund überhaupt gibt. Wer imstande ist, von den Grundsätzen der heimischen Kunstübung einmal ganz loszukommen und alle rassemäßigen Gebundenheiten hinter sich zu lassen — wer sich auch nur einigermaßen in fremde Sitten und Bräuche, in ganz andere, oft entgegengesetzt gerichtete Anschauungen zurechtzufinden weiß und von den Vorschriften einer mitteleuropäischen Schulästhetik frei zu werden versteht — wer im Schauspiel seiner Wortbedeutung entsprechend etwas zu schauen wünscht und etwas vorgespielt haben möchte — wer vor allem aber dort oben auf den Brettern ein sicheres und hohes künstlerisches Können, von geläutertem Geschmack und verläßlicher Tradition getragene Fertigkeiten in allen Darstellungsmitteln des menschlichen Körpers zu sehen und auszukosten wünscht: der wird im japanischen Theater zu Eindrücken gelangen, die ihn dem seltsamen, vielfach so schwer zugänglichen und fremdartigen Lande gegenüber zu größtem Dank verpflichten.

Die japanische Bühne ist eine Stil- und Spielbühne, getragen von einer wohlbegründeten, mit Ehrfurcht gepflegten und unantastbaren Überlieferung. Ein Kunstmedium von seltener Größe und Reinheit. Als Kulturprodukt eine durchaus originelle und ganz und gar vollendete Äußerung der Rasse: dieses ebenso eigenwilligen wie in sich geschlossenen Volkes. Der Japaner spielt Menschenschicksale. Er spielt sie vor. Gestaltet sie und gibt sie damit weiter. Anderen, die sich an diesen Schicksalen erbauen, erfreuen, belehren und läutern wollen — die in streng geregeltem Verein menschlicher und künstlerischer Werte Genuß finden und durch diesen Genuß, gleichsam an ihm hinauf, zu freiem Menschentum, zu einer Bejahung des Lebens zu kommen verlangen — die vom tiefsten Innern aus gepackt und erschüttert werden, die da jubeln und seufzen, zittern, erschauern und weinen möchten.

Der japanische Bühnenkünstler spielt. Er spielt Theater. Nach den Normen und für die besonderen künstlerischen Verhältnisse seiner

Schaubühne, die nach volkstümlich bedingten Grundsätzen aus einer gleichsam heilig gesprochenen Überlieferung heraus mit verehrungsvoller Liebe durchgebildet wurden. Er gibt Leben, das heißt besonders typische, einschneidende und fortwirkende Gleichnisse dieses Lebens. Maßgebende Augenblicke, Ausschnitte von besonderm Gewicht, Daseinshöhen und -tiefen, Beispiele von Wert und Bedeutung, ins Symbolische geführte Episoden. Verdichtetes, gesteigertes, vergrößertes Leben also. Konzentrierte seelische Komplexe in gut gegliedertem Ablauf. Immer in engster Beziehung zu den örtlichen und zeitlichen Abmessungen der Szene. Ganz im Banne der Aufgabe, jedesmal eine möglichst restlose, leicht annehmbare Übertragung der Geschehnisse auf willige, aber anspruchsvolle Genießer — auf eine schier unabsehbare Menge gespannter Kunstfreunde zu erzielen. Seine Ausdrucksmittel haben Breite und Weite, Intensität und Fülle. Sind voller Großzügigkeit und Schärfe, Schlagkraft und Treffsicherheit. Sein Spiel hat Stil. In allem Optischen und Akustischen. In der Bildhaftigkeit: als Figur an sich mit allen mimischen und gestischen Abwandlungen, oder im Verhältnis zu anderen Mit- und Gegenspielern, als bewegte Gruppe, vor einer kunstvollen, zeremoniös durchgebildeten lebensvollen Umwelt. Und im gesprochenen Wort: in der Behandlung des sprachlichen Ausdrucks, der eine ganz besondere Ausbildung und Ausweitung erfahren müßte, um all das ausgeben zu können, was an seelischen Stimmungen übermittelt werden soll. Sein Schauspielen ist fast ein Tanzen, sein Sprechen fast ein Singen. Jedenfalls steigert er seine Ausdrucksmittel gern mehr oder weniger bis an die Grenze dieser extremen Stilphänomene heran.

Das japanische Theater übernimmt zwar die Lebensformen der menschlichen Gesellschaft, nicht aber die Art und Weise des täglichen Lebensausdrucks. Es würde damit ja auch nicht allzuweit kommen. Der Japaner ist ein verschlossener Mensch, mit ruhigen, ein wenig unsicheren Bewegungen und Gebärden, mit einer monotonen und leisen Art zu sprechen. Sein Gesellschaftsleben steht unter einer unproduktiven Verhaltenheit, die der schauspielerischen Betätigung an sich nicht günstig ist und der Bühne ohne weiteres keinerlei

Werte und Möglichkeiten liefert. Deshalb mußte er für sein Theater eine ganz andere, eine mehr aggressive Art des Ausdrucks suchen und tat dies infolge der kategorischen Forderung mit einem künstlerischen Ergebnis, das an Sicherheit und Konsequenz, an Größe, Wucht und Zweckhaftigkeit von keiner Bühnenkunst der Erde übertroffen, wenn überhaupt erreicht wird.

Der Japaner entwickelt seine Szenen und Szenenfragmente aus der Ruhe und lenkt nach Ablauf der seelischen Explosionen wieder in die Ruhe ein. Als Ausgangspunkt kennzeichnet sich stets der irgendwie malerisch im Raum stehende, zum Raum in Beziehung gesetzte einzelne Schauspieler oder die aus mehreren Schauspielern bestehende Gruppe und Gegengruppe. Eine gewisse Sprunghaftigkeit der Gesten und Gestenfolgen, die sich nach ihrem Ablauf jedesmal wieder richtig und sicher ins Bild setzen, machen zusammen mit einer ebenfalls stoßweise ausgegebenen, durch und durch eruptiven Art der Rede die eigene Note des japanischen Theaters aus. Der einzelne Darsteller scheint plötzlichen Reaktionen zu unterstehen, die die Worte aus einer spannungsvollen Verhaltenheit hervorbrechen lassen, so daß sie wie im Schnellfeuer auf den Gegenspieler niederprasseln, der sie dann mit derselben Gespanntheit aufnimmt und dem Partner in gleicher Weise Bescheid gibt. Und so weiter. Bis das Ganze nach längerm Hin und Her in eine mehr oder weniger latente Ruhe zurückfällt.

Dazu verfügt der Japaner bei der Farbigkeit und Differenziertheit seiner Gebärden- und Gestensprache über ein großes Maß darstellerischer Einfälle, die nicht nur in der schauspielerischen Phantasie, sondern vor allem auch in der artistischen Durchbildung seiner Glieder und der natürlichen Gewandtheit des ganzen Körpers ihre Stütze finden. Auch weiß er gewisse Empfindungsreihen mit einer innern Aufrichtigkeit herauszubringen, die uns Europäern gerade bei dem Japaner um so eigentümlicher anmutet, als er im täglichen Leben mit derartigen Entschleierungen nicht allein Fremden gegenüber sehr zurückhaltend zu sein pflegt. Fast hat es den Anschein, als ob der im allgemeinen mit sich und seiner Menschlichkeit so sparsame Japaner für diese seine Zurückhaltung durch die überimpulsive restlose

Art der dramatischen Darstellung auf der Bühne einen Ausgleich sucht. So werden Zank- und Raufszenen, die im gewöhnlichen Leben gar nicht oder nur selten vorkommen, im Theater besonders gern gesehen und besonders lebhaft bejubelt. Man kann solche Episoden auf der japanischen Bühne in einem Tempo und mit einer Redetechnik dargestellt finden, die auch in der Art des gleichzeitigen Sprechens die lebendigsten Massentumulte Reinhardts in den Schatten stellen. Vor allem sind es aber rein menschlich rührende Vorgänge und vom Schicksal hart mitgenommene, in höchstem Maße bedauernswerte Menschen und allerlei widrige persönliche Verhältnisse, die das japanische Publikum stets mit besonderer Vorliebe auf seinem Theater zu sehen wünscht. Und zwar ohne sich dabei den geringsten Zwang aufzuerlegen. Derselbe Japaner, der im Leben bei den furchtbarsten Schicksalsschlägen äußerlich kalt und gelassen bleibt, schwelgt im Theater geradezu in Gefühlen und hält mit seinen Tränen nicht zurück. Wenn man oft sagen hört, die Japaner können nicht weinen, so ist das nicht richtig. Es mag sein, daß sie im gewöhnlichen Leben nicht weinen wollen. Daß sie es können, erlebt man im Theater. Ich habe jedenfalls nie sonst ein ganzes Haus so herzzerreißend schluchzen hören, wie in Japan. Allerdings werden eben nirgendwo primitive menschliche Gefühlsvorgänge von den Darstellern so stark durchempfunden und mit so vollendeter Kunst weitergegeben, wird Sentimentales so unsentimental gespielt, wie hier.

Auch alles Szenische weiß das japanische Theater mit vollendeter Technik restlos zu bewältigen. Da es sich meist um verwandlungsreiche Akte handelt, benutzt man fast immer die Drehbühne. Und zwar schon seit dem Jahre 1658. Wo die neue Szene örtlich unmittelbar hinter der alten liegt, wird gern bei offenem Vorhang gewechselt. So, wenn der Schauplatz zunächst auf der Veranda und vor dem Hause und dann im Hause selbst ist. In allen anderen Fällen läßt man die Gardine vorziehen. Das karussellartige Vorbeidrehen der verschiedenen Dekorationen zur Belustigung des Publikums würde dem guten Geschmack der Japaner nicht zusagen.

In der dekorativen Durchbildung der Szene selbst hält man sich im allgemeinen an eine, je nach der Art des Stückes mehr oder we-

niger romantisch gesteigerte Wirklichkeit, deren kunstgewerblicher Ausstattung die größte Sorgfalt zugewendet wird. Dasselbe gilt für die Kostüme, dic an Schönheit, Reichtum und Delikatesse alles weit übertreffen, was der Europäer in dieser Hinsicht im Leben und auf der Bühne gewohnt ist. Daß dabei die Farben der Gewänder bei aller historischen Echtheit und dramaturgischen Schlagkraft mit den Farben der Dekorationsteile jedesmal auf das Peinlichste zusammenstimmen und namentlich in den Tonwerten eine vollständige Harmonie ergeben, versteht sich in Japan von selbst. Ebenso daß die einzelnen Figuren und Gruppen zu einer malerisch-plastischen Totalität von feinstem Bildreiz zusammengeschlossen werden. Dies geht manchmal so weit, daß sich die Gruppierungen automatisch zu verändern und von einem Bild ins andere gleichsam überzuspringen scheinen. Wer genau darauf achtet, kann mühelos erkennen, daß eine Szene im japanischen Theater aus einer Folge von dreihundert oder fünfhundert an sich und in bestimmtem Verhältnis zu einander gestellten einzelnen Gruppen besteht. Die Kultur des bildmäßigen Schauens ist bei den Japanern eben viel weiter vorgeschritten als bei uns. Sie sehen besser und mehr, als wir Europäer, wozu ihre Bilderschrift und das bekanntlich sehr hochstehende graphische Gewerbe nicht wenig beigetragen haben mögen.

Die Szene selbst wird häufig in eine Vor- und Hinterbühne gegliedert und auf diese Weise nach Maßgabe der dramaturgischen Einschnitte recht sinnvoll benutzt. Sehr hübsch macht sich dabei der häufig angewandte Trick, daß man irgendeine, etwa den Akt einleitende Episode auf der Vorbühne spielen läßt und dann die Schiebewände, die sogenannten shosis, nach der Seite hin wegzieht, wodurch der Blick in das Innere eines Zimmers fällt, das nun für die nächsten Auftritte den Schauplatz bildet.

Dabei will es den Europäern allerdings weniger gefallen, daß dies von schwarz vermummten Theaterdienern geschieht, deren Tätigkeit mit unserer Auffassung von Illusion nicht in Einklang zu bringen ist. Dem Japaner aber macht das nichts aus. Er sieht die Leute gar nicht. Sie sind ja schwarz und haben sich damit gleichsam selbst durchgestrichen. Dafür stören ihn dann wieder Dinge,

die wir ohne weiteres hinnehmen. So wäre es ihm zum Beispiel peinlich, wenn ein Toter, der für den weitern Verlauf der Handlung keine unmittelbare Bedeutung mehr hat, länger als notwendig auf der Szene liegen bliebe, oder wenn irgendein Setzschirm, hinter dem sich jemand verborgen halten mußte, nach seinem Hervorschlüpfen nicht von der Bühne verschwinden würde. Diese nunmehr dramaturgisch zwecklosen Dinge schaden der Bildwirkung. Folglich läßt man sie wegtragen. Auch wieder von dem vermummten Diener, der übrigens auch sonst Helfer in allen darstellerischen Nöten ist: der den Garderobier, Requisiteur, Theaterdiener, Bühnenarbeiter und Souffleur in einer Person darstellt, der bei offenen Verwandlungen die Versatzstücke wechselt, die Anschlüsse der Dekorationsteile herstellt, mitten im Lauf der Szene Möbel heraus- und hereinbringt, Lichter ansteckt, dem Schauspieler beim Wechseln der Kleider auf der Bühne hilft, Reiter vom Pferde hebt und was dergleichen Verrichtungen mehr sind.

Viel einschneidender aber als diese mehr äußerlichen Dinge erscheint uns Europäern eine andere Eigentümlichkeit des japanischen Theaters, die seine innere dramaturgische Struktur betrifft und die unsere künstlerische Praxis, wenigstens in dieser systematischen Art, ebenfalls nicht kennt. Man sucht hier nämlich das Spiel der Darsteller durch außerhalb seiner Persönlichkeit liegende Mittel zu unterstützen, und zwar wesentlich zu unterstützen: durch allerlei musikalische Geräusche eines eigens dazu gebildeten, hinter der Szene aufgestellten kleinen Orchesters von drei oder vier Mann, durch Vögel- und Insektenstimmen, durch sehr intensives Klappern mit zwei harten Holzbrettern auf den Boden, und nicht zuletzt durch Gesang und Flötenspiel. Auch in den Stücken, wo kein Gesangs- und Instrumentalorchester auf der Bühne selbst Platz genommen hat und entweder die ganze Handlung oder doch hervorragende Teile, vor allem beschreibende und lyrische Stellen, begleitet — wie in den No-Spielen, in den Tanzstücken und älteren dramatischen Gattungen — begnügt sich der Japaner nicht mit den Ausdrucksmitteln der auf der Bühne wirkenden Schauspieler, sondern zieht außerdem noch andere Hilfen heran, um gewisse dramatische Effekte zu unterstreichen und

dadurch herauszuheben, einzelne besonders wichtige und bedeutsame Episoden mit allerlei akustischen Floskeln zu verbrämen und dadurch den Eindruck zu vertiefen und die Stimmung zu fördern. Auch im gesprochenen Drama steht damit also gleichsam hinter den Darstellungswerten des Schauspielers als primäre Erscheinungsform noch ein anderer, gleichsam ein sekundärer Ausdruckskomplex. Und zwar prinzipiell, nicht nur gelegentlich wie bei uns. So pflegt sich ein mehr oder weniger dominierendes Shamisengezupfe fast durch den ganzen Akt zu ziehen: je nach den szenischen Vorgängen als diskrete Untermalung, als kaum hervortretende lyrische Arabeske, zur schärferen Betonung dramaturgischer Akzente oder sogar als instrumentales Intermezzo.

Ferner spielen die Trommel und namentlich die schon erwähnte Holzklapper eine wichtige Rolle. Sie füllen nicht nur die kurzen Zwischenakte aus, die bei der Drehbühne ja immer nur Bruchteile von Minuten dauern, sondern markieren auch besonders wichtige dramaturgische Einschnitte und spannungsvolle Höhepunkte der Handlung. So begleitete man das Auftreten des Dieners, der Osomes Tod berichten will, durch ein hartes, rasch und intensiv gesteigertes Geklapper, das in seiner Unerbittlichkeit von erschütternder Wirkung war. Bei monotoneren Stellen läßt man zumeist singen oder irgendein Soloinstrument mitgehen. Zum Beispiel, wenn jemand etwas zu überlegen oder mit seinen Gefühlen zu Rate zu gehen hat, wenn er zu einem Entschluß kommen möchte oder sonst intime seelische Regungen darzustellen sind. Als Bunzaemon die ganze Trostlosigkeit des ihm widerfahrenen Schicksals erkennt, werden seine Klagen und Anklagen nicht von ihm, sondern von einer andern menschlichen Gesangstimme vorgebracht. Er selbst begnügt sich mit der ausdeutenden Pantomime. Ebenso wird zur Sterbeszene der Frau gesungen. Jedesmal hinter der Szene. Dazu ertönen dann noch allerlei Vogel- und Insektenlaute. Gemessene Dialogszenen stehen auch wohl ganz oder teilweise unter Flötenbegleitung. Und langhallende, tiefe Gongschläge rufen, in unregelmäßigen Intervallen, das sich opfernde Mädchen ins Yoshiwara.

Oft geht man sogar noch weiter, indem kosmische Erscheinun-

gen auf diese Weise ausgedeutet werden. Wenn Schnee fällt, läßt man zum Beispiel eine ganz dumpfe Trommel dazu schlagen, was sehr winterlich anmutet. So finden hier neben inneren Vorgängen im Menschen auch allerlei Naturphänomene ihren bestimmten akustischen Widerhall und damit eine Art symbolischer Betonung. Noch über die Darstellung des einzelnen Schauspielers und über die rein technische Bewältigung hinaus, was nicht nur eine Verstärkung, sondern auch eine Vertiefung der künstlerischen Eindrücke bedeutet, die häufig gerade erst dadurch zu den größten Erschütterungen führen.

Noch um einige Grade stilisierter als das Sewamono wurde das zweite Drama des Abends dargeboten: ein romantisches Stück mit dem Titel „Der wundertätige Pinsel“. Der berühmte Maler Tosa Shogen hat unter anderen zwei Schüler, die sich um den Namens- und Meistertitel bewerben. Der jüngere Shurinosuke und der ältere Matahei, ein Stotterer. Obwohl Matahei ein ausgezeichneter Maler ist und sich mit allen Kräften bemüht, den Meister von seinem Können zu überzeugen, wird ihm der jüngere doch stets vorgezogen. So auch erst kürzlich wieder, als mehrere Landleute in höchstem Schrecken zu Shogen gekommen waren und ihm erzählt hatten, daß sie von einem Tiger verfolgt würden, der seit Wochen ihre Felder verwüstete. Da es nun in Japan keine Tiger gibt, wollte der Maler diesen Worten nicht glauben, erklärte sich aber auf Bitten der Leute doch bereit, mitzukommen und nachzusehen. Und wirklich stand mitten auf dem Felde augenrollend ein wilder Tiger. Nur war es, wie Shogen sofort merkte, kein richtiges Tier, sondern die Inkarnation eines solchen, die wunderbare Erscheinung von Künstlers Gnaden, die allein durch eine ähnliche Macht, also wieder nur durch den Pinsel eines bedeutenden Malers, vernichtet werden könnte. Und hocherfreut willigten die Bauern ein, daß einer der Schüler Tosas die schwierige Aufgabe lösen sollte. Natürlich meldeten sich auf die Frage des Meisters wie immer Shurinosuke und Matahei. Und wie immer wurde der Jüngere dem Älteren vorgezogen. So machte sich

denn Shurinosuke, mit Pinsel und schwarzer Farbe bewaffnet, auf, löschte das Vieh mit ein paar resoluten Strichen aus und erhielt als Lohn für seine Geschicklichkeit den Namenstitel des Meisters. Matahei aber hatte das Nachsehen. Hier wie auch weiterhin. Trotz größter Anstrengungen will es ihm nicht glücken, sich in irgendeiner Form besonders zu bewähren. Selbst in Fällen, wo es nur auf persönlichen Mut und nicht auf künstlerisches Können ankommt. Als eines Tages ein Nachbar den Meister Tosa bittet, ihm bei der Befreiung seiner entführten Tochter zu helfen, betraut er trotz inständigster Bitten Mataheis wiederum den Nebenbuhler mit dieser ehrenvollen Mission. Jetzt aber glaubt der von neuem Beleidigte überzeugt sein zu dürfen, daß ihm das Schicksal übel wolle, und so beschließt er, freiwillig aus dem Leben zu scheiden. Ehe er aber damit Ernst macht, will er zum Andenken an seine unselige, aus gekränktem Ehrgeiz unternommene Tat im Garten sein Bild auf den Brunnen malen. Doch wer beschreibt sein Erstaunen, als die Linien des Bildes durch den Brunnen hindurchschlagen und auf der andern Seite ebenfalls zu erkennen sind. Der herbeigeholte Meister wird jetzt ob dieses Wunders derart von Ehrfurcht ergriffen, daß er Matahei seinen Namenstitel verleiht. Niemals vorher habe ein Künstler, erklärt er, einen so machtvollen Pinsel geführt wie jetzt er.

Die prachtvolle Aufführung dieses seltsamen Einakters stand auf der grandiosen Leistung des Schauspielers Koshiro, der die Figur des beinahe taubstummen Malers mit grausigster Realistik zu unbeschreiblicher Wirkung brachte. Das Ganze wurde mit Begleitung der Gidayu-Joruri gegeben. Sänger und Shamisenspieler nahmen, in mattblaue Flügelschürzen gekleidet, auf einem Podium rechts seitwärts auf der Bühne Platz, um wesentliche Teile der Handlung mit Gesang und Spiel zu begleiten oder, besser gesagt, die dramaturgischen Unterlagen für die Vorgänge auf der Szene zu geben, indem die einzelnen Episoden entweder durch zusammenhängende Gesangsphrasen oder durch allerlei Interjektionen, durch krampfhaft hinausgestoßene Schreie und glucksartige Laute oder durch mehr oder weniger harte Shamisenakkorde gestützt wurden. Auch hier fehlte die Klapper als verstärkendes Ausdrucksmittel nicht. Sie wurde so-

gar noch häufiger und bewußter verwendet als im ersten Stück. Sobald jemand hinfiel oder dem andern einen Stoß versetzte, wenn eine neue Figur auf- oder abtrat, wenn die Gruppen erregt durcheinanderfuhren: jedesmal halfen die Hölzer mit ihrem scharfen Geräusch den szenischen Vorgang effektvoll zu unterstreichen.

Ganz und gar im Sinne des Theaters. Sein Begriff wird nirgends so eindeutig gefaßt wie in Japan. Gewiß gibt es auf der Bühne Leben, aber schau- und hörbar gemachtes Leben — wirksam gewordenes, restlos dargebrachtes und kunstvoll geformtes Leben. Alle Kunst ist im Grunde Spiel. Wenn auch längst nicht immer von unterhaltsamer Art, sondern oft und zumeist mit tiefen ethischen Auswirkungen. Kunst ist Unwirklichkeit, zumindest eine nach besonderen Gesetzen gebildete zweite Wirklichkeit. Naturalismus ist Unkunst. Keine Bühne hält sich deshalb vom Naturalismus ferner als die japanische. Keine ist besseres, reineres, echteres Theater als sie. Und keine steht kulturell und künstlerisch höher.

Ihre Kühnheit im Gebrauch der szenischen Effekte und im Maß der Stilisierung hat etwas Faszinierendes. Um nur einiges aus dem letzten Stück zu erwähnen. Wenn die Linien des Malerbildes durch den Brunnen schlagen, ertönt ein Trommelwirbel. Das Publikum wird aufmerksam gemacht, daß jetzt etwas Besonderes geschieht. Wenn der Nachbar kommt, um von seinem Unglück zu berichten, schildert er die Vorgänge bei der Entführung seiner Tochter und den eigenen Gemütszustand durch breitbeinig ausgeführte akrobatische Springgebärden. Und als der arme Maler endlich die langersehnte Meisterwürde erhalten hat, beginnt er einen wohlgegliederten und prachtvoll gesteigerten, von choreographischer Erfindung nur so strotzenden Freudentanz, womit das Stück dann höchst wirkungsvoll schließt und den Zuschauer mit durchaus gelöster tragischer Spannung entläßt.

Das erste Theater Tokyos ist das Kabuki-za. Das schönste und echteste. Mit den besten Gesamt- und Einzelleistungen. Der Zu-

schauerraum hat die Form eines vom Quadrat nicht allzu verschiedenen Rechtecks und entzückt sofort durch Güte des Materials und Vornehmheit der farbigen Wirkung. Eine reiche Kassettendecke mit vergoldeten Feldern schließt den wundervoll proportionierten, ganz in edlem hellfarbigen Holz gehaltenen Raum nach oben hin ab. Sein großes, ebenes Parterre ist durch Längs- und Querhölzer in lauter gleiche Felder von zwei bis drei Quadratmetern geteilt. Um dies Parterre herum läuft zunächst, nur wenig erhöht, ein schmaler Kranz bevorzugter Plätze. Dahinter säumen dann Parterre- und Galerielogen den Zuschauerraum auf allen drei Seiten ein. Das Theater hat also nur zwei nicht sehr hohe Ränge und ähnelt mit seinem viereckigen Grundriß im ganzen mehr unseren Konzertsälen, als unseren zumeist abgerundeten Schauspiel- und Opernhäusern.

Die ganze vierte Wand, und zwar die hintere Längswand, wird von der Bühne eingenommen, so daß die Vorgänge auf dem Spielplatz überall gut gesehen werden können. Auch ragt sie, wie im alten Shakespearetheater, ziemlich weit ins Parterre hinein. Die Bühne ist überhaupt vom Zuschauerraum nicht so scharf getrennt wie bei uns. Sie stellt auch in der Durchbildung ihrer dekorativen Elemente mit der Innenarchitektur des Zuschauerraums ein ästhetisches Ganzes dar. In der Art etwa, wie es im Münchener Residenztheater bei einer „Figaro"-Aufführung der Fall ist. Nur daß in Japan die organische Verbindung von Bühne und Zuschauerraum durch den sogenannten Blumensteg bis in seine letzte Konsequenz vollzogen wurde. Dieser brückenartige Gang läuft vom Zuschauer aus auf der linken Seite des Saales durch das ganze Parterre hindurch rechtwinklig auf die Bühne zu. Und zwar in Höhe des Szenenpodiums, also über die Köpfe der am Boden hockenden Zuschauer weg, die also zum größten Teil rechts, zum kleinen Teil links des Steges sitzen. Man nennt ihn japanisch Hanamishi, was deutsch eigentlich nicht Blumensteg, sondern Geschenksteg heißen müßte, weil hier früher die Gaben für die Schauspieler niedergelegt wurden. Hana bedeutet nicht nur die Blume, sondern auch das Geschenk.

Der ziemlich große Theaterraum wirkt bei allem Glanz und aller Festlichkeit doch sehr diskret und intim. Der überall anklingende

Farbenakkord Hellgelb - hellrot - altgold - schwarz, den man auch auf der Bühne festzuhalten liebt, hat in feinster Abtönung etwas ungemein Wohltuendes und Unaufdringliches, so daß bei beleuchtetem Saal gespielt werden kann. Ein Kranz von dicht aneinandergehängten bauchigen Laternen aus mattroter Seide läuft an den beiden Rängen entlang und harmoniert mit den Verkleidungen der Logenbrüstungen und Abschlußwände. Die Bühnendekorationen sind alle plastisch und mit größter Sorgfalt hergestellt. Die Requisiten und Möbelstücke durchaus echt, sehr wertvoll und von ausgesuchtester Schönheit. Jede Art von Schund ist dem Japaner ein Greuel. Im Hause und im Theater. Bis in die untersten Volksschichten hinein hat man einen durchgebildeten Sinn für Echtheit des Materials und Gediegenheit der künstlerischen Arbeit. Eher wünscht man sich für die Bühne noch erlesenere Gebrauchsgegenstände als im täglichen Leben. Auf keinen Fall darf der Schauspieler mit allerlei Talmidingen hantieren. Der japanische Theaterbesucher hat am Betrachten schöner und wertvoller szenischer Requisiten seine ganz besondere Freude. So sind vor allem auch die Kostüme von ausgesuchter Pracht und Kostbarkeit, dabei von historischer Treue und einer Schönheit in den Stoffen und Farben, von der man sich in Europa kaum einen Begriff machen kann. Und der gleiche Wert wird auf die Perücken gelegt, die sich durch sorgfältige Arbeit und tadellosen Sitz auszeichnen.

Allerdings verstehen die japanischen Schauspieler ihre Kostüme auch wirklich zu tragen und die dazu gehörigen historischen Masken zu machen. Gestützt auf vollendete Kultur des Körpers und artistische Sicherheit in allem Schauspielerischen wissen sie die einzelnen Gestalten, deren historischer Typ nicht nur ihnen, sondern dem ganzen Volke geläufig ist, durchaus zu füllen und jedesmal mit der richtigen Bedeutsamkeit ins Bild zu stellen. Dazu kommt noch, daß es sich im japanischen Theater ausschließlich um Kostüme des eigenen Landes handelt, die sich bis heute im Grunde nur wenig verändert haben. Man kennt hier also eigentlich nur Kostümstücke. Der gute Schauspieler in einem schönen, echten und richtigen Gewande ist dem Japaner die Hauptsache. Wie er sein Kostüm trägt

und wie er in diesem Kostüm spielt, wie er die Rolle als Ganzes und in ihren Höhepunkten zur Geltung bringt, ob und mit welchem Erfolg er sich an diesen oder jenen großen Meister anlehnt, ob er sich gegen früher vervollkommnet, ob er einen guten oder schlechten Tag hat: all das und Ähnliches sind die Fragen, die den japanischen Kunstfreund interessieren und ins Theater ziehen.

Dem einzelnen Spieler wird deshalb im Rahmen des Ganzen stets die größte Sorgfalt zugewendet. Damit er nur gehörig zur Geltung kommt, pflegt man die Zimmer auf der Bühne noch niedriger, überhaupt alle Verhältnisse noch kleiner zu machen, als im Leben. Die Darsteller sollen dadurch größer erscheinen, sollen noch mehr dominieren. Alles andere ist nebensächlich und traditionell festgelegt. Es wird durchaus als gegeben hingenommen. Man kennt die Stücke und kennt ihre Inszenierung. Auch die Farben der Gewänder und der Dekorationen, die für jedes Stück genau vorgeschrieben sind. Sie gehören, wie die Worte und Töne, von vornherein und für immer dazu. Und alle Theater, die das betreffende Drama aufführen, müssen sich bis ins Kleinste danach richten. Nur der Schauspieler, seine Kunst und seine Art der Darstellung ist für jeden einzelnen Fall das ewig Neue.

Im Kabuki-za sah ich unter anderen ein historisches Stück mit dem Titel Sendahagi, ein Oigemono also, das eine Verschwörungs- und Erbschaftsgeschichte behandelt. Die Bühne stellt im ersten Akt den Saal eines Schlosses dar. Seine mit hellgrünen Bambuszweigen auf goldenem Grunde bemalten Wände sind durch breite, weiße Lackleisten in große, rechteckige Felder geteilt. Das Stück beginnt mit einer großen pantomimischen Szene. Der Leibarzt der fürstlichen Familie untersucht ihren kranken Knaben. Umständlich und nach strenger höfischer Etikette. So legt er beim Fühlen des Pulses Seidenpapier um den Unterarm des Kindes. Die Glieder selbst darf er nicht berühren. Dann bereitet er die Medizin, und zwar in einem andern Zimmer, das heißt auf dem Blumensteg. Vor der Verabreichung muß er zunächst selbst davon nehmen. Das Gebräu könnte vergiftet sein. Dem Knaben scheint überhaupt nachgestellt zu werden, denn plötzlich hört man ein Geräusch an der Decke. Zum Ent-

setzen aller. Und schon bringen schnellfüssige Diener einen Feuerwehrmann herunter, einen Verschwörer offenbar. (Sonderbarerweise sind Verschwörer in Japan meist Feuerwehrmänner. Der Feuerwehrmann spielt hierzulande, der vielen Hausbrände wegen, überhaupt eine große Rolle.) Sofort stürzen ein Dutzend Hofdamen herein, um den Knaben zu schützen. Alle mit großen Lanzen bewaffnet. Sie dringen mit tadellos durchgeführten Exerzitien auf den Verschwörer ein und treiben ihn hinaus. Zu lauten, rhythmisch gesprochenen Chorsätzen. Auch das ist also, wie die plastischen Dekorationen, nicht von Reinhardt erfunden. Das gemessene, ein wenig verhaltene Hinausgleiten des prächtig gekleideten, mit vollendeter Kunst gegliederten Gefolges bietet dazu eine Augenweide sondergleichen.

Noch während die letzten Personen auf der Bühne sind, wird die Zwischenakts-Gardine vorgezogen. Und zwar von links nach rechts hinüber, nicht wie bei uns von beiden Seiten zur Mitte hin. Sie besteht aus schwarzen, grünen und braunen Streifen, den japanischen Theaterfarben, die sich die Schauspieler auch sonst für allerlei Gebrauchsgegenstände, wie Geldbörsen, Tabaktaschen und dergleichen reserviert haben. Aktschlüsse in unserm Sinne kennt das japanische Theater nicht. Die Handlung scheint allmählich zu verlaufen oder in die nächste Szene hinüberzugleiten. Man spielt stets so lange weiter, bis der Vorhang ganz geschlossen ist, wenn auch nur stereotype Dinge geschehen, zum Beispiel Mägde das Zimmer aufräumen oder Leute beim Abschied sich nach Landessitte immer wieder verbeugen.

Der zweite Akt des Stückes geht dann in einem andern Zimmer des Schlosses vor sich, in einem ganz kleinen, sehr intimen. Die Wände der Vorbühne sind wieder golden grundiert, mit dunkelgrüner Umrahmung der rechteckig aufgeteilten Flächen, die Zimmerteile selbst, die Hinterbühne also, in leuchtendes helles Rot getaucht, wozu man die Kostüme der handelnden Personen, einiger Kinder mit ihren Wärterinnen, geschmackvoll abgestimmt hat. Kaffeebraune, lilafarbige und hellgrüne Kimonos klingen mit den schwarzgoldenen Möbeln und Requisiten aus feinstem Lack und den reichen,

schwarzen Haaren der Menschen zu einem ungemein vornehmen, bei aller Kühnheit der Farbengebung diskreten Akkord zusammen.

Die Geschehnisse des Aktes sind zunächst ganz undramatisch. Man bereitet eine Mahlzeit und braucht dazu auf der Bühne fast die natürliche Zeit. Dramatische Verdichtung der szenischen Ereignisse kennt der Japaner nicht. Er hat eine unendliche Geduld und freut sich der reinen schauspielerischen Leistung: der grazilen, so bewußt angelegten und doch so selbstverständlich verlaufenden Bewegungen, der Hantierungen mit schönen Geräten in schönen Zimmern durch schön gekleidete Menschen. Außerdem werden die fünfzehn Minuten, die das Reiskochen auf der Bühne in Anspruch nimmt, mit allerlei Unterhaltungen ausgefüllt. Die Kinder singen, tanzen, spielen und füttern die Vögel. Auf diese Weise bekommen sie Hunger und folgen schließlich mit Ungeduld den letzten Verrichtungen am Kochofen. Während der ganzen Zeit begleiten die beiden rechts seitlich auf der Bühne sitzenden Gidayus den Verlauf der Szene. Lange Dialogpausen werden auch hier wieder durch Gesang und Shamisenklänge ausgefüllt. Das japanische Theater läßt nicht nur ausgesprochene Monologe, sondern auch sonst allerlei Gefühls- und Denkvorgänge der einzelnen Figuren durch die Gidayus veranschaulichen. Die Darsteller brauchen dann nur die zugehörigen Gesten zu machen, die auch hier wieder so unerhört intensiv, so präzise und so durchaus im Einklang mit den entsprechenden Tönen und Klängen der Musiker erfolgen, daß selbst dem Europäer die doch ganz ungewohnte Aufteilung der dramatischen Ausdrucksmittel auf zwei verschiedene Darstellergruppen nicht nur nicht auffällig oder gar störend, sondern durchaus stilgerecht und höchst eindrucksvoll anmutet.

Noch während die Kinder ihre Mahlzeit verzehren, kündigt ein über den Blumensteg nach vorn laufendes Mädchen die Gesandtschaft des Kaisers an, die alsbald hinten im Saale sichtbar wird und in feierlichem Aufzuge zu Einem hintereinander langsam näherkommt. Gleichzeitig tritt man oben auf die Vorbühne herunter, damit die Ermordung des Knaben, die Hauptszene des Stückes, von allen Seiten gut beobachtet werden kann. Voran gehen zwei junge Mädchen mit weißen Laternen, dann folgen die kaiserlichen Gesandtinnen mit

ihren Fächerträgern, dann wieder zwei junge Mädchen mit Laternen und endlich die Diener mit dem kaiserlichen Geschenk auf einem gelbseidenen Kissen. Alle sind mit unerhörter Pracht gekleidet: in Silber, Weiß und Blaßgrün. Doch stellt das Ganze nichts weniger als einen pagodenhaften Aufzug in militärischem Stil dar. Jeder einzelne wirkt vielmehr durchaus als Persönlichkeit und hat seinen eigenen Schritt in eigener Haltung. Jedes Mädchen trägt ihre Laterne anders als das vorhergehende oder folgende und geht oder steht in ihrer Weise im Raum. Sobald der Zug etwa die Mitte des Stegs erreicht hat, hocken alle nieder, um die auf der Bühne Harrenden feierlichst zu begrüßen. Dann erst geht es zu ihnen hinauf. Alles im Stil peinlichster Etikette. Weit ausladend und mit deutlicher Absicht auf dekorative Wirkungen. Der Japaner möchte die mehr äußeren Vorgänge innerhalb der dramatischen Handlung als Bilderfolge genießen. Er hat es gern, wenn die zeremoniellen Verrichtungen aller Art, wie Aufzüge, Spiele, Tänze und dergleichen Episoden recht gedehnt durchgeführt und auf eine Reihe von Höhepunkten hin gestellt werden.

Die Spannung ist jetzt auf das Höchste gestiegen. Jeder im Publikum weiß, daß die Ermordung des Knaben bevorsteht. Die scène à faire eines der ersten Schauspieler, der die eine der beiden Gesandtinnen gibt. Schon auf dem Steg wird er mit lauten Zurufen empfangen. Der Japaner liebt solche demonstrativen Ehrungen. Sie stören ihn nicht im mindesten. Da er eine Illusion in unserm Sinne nicht braucht und nicht wünscht, kann er durch solche Dinge auch nicht herausgebracht werden. Im Gegenteil. Die Begrüßung eines beliebten Darstellers steigert die Masse nur noch mehr in die nötige Stimmung hinein.

Auf der Bühne hat sich inzwischen der ganze Hofstaat versammelt, mit dem nochmals die umständlichsten Zeremonien getauscht werden. Dann geht die Gesandtin sofort an ihr blutiges Werk. Sie packt das Kind und wirft es zu Boden. Hält ihm minutenlang das Messer an die Kehle und gibt die nötigen Erklärungen, warum es sterben muß. Langsam, pathetisch, mit unerbittlichem Fanatismus, im Zwange strafender Gerechtigkeit, durch allerhöchsten Auftrag geweiht. Unter

dem Gesang und Spiel der Gidayus, die ihre ganze faszinierende Kunst aufwenden, um die seelischen Vorgänge dieser unerhörten Szene zu eindringlichster Darstellung zu bringen. Schauerlich hallen die ganz tief aus der Brust geholten, mit letzter Intensität des Ausdrucks bis in den höchsten Diskant hinaufgezogenen Schleiftöne, das sich vom Körper gleichsam losringende Glucksen und Schluchzen und alle die anderen seltsamen, so gar nicht schönen und doch so enervierenden Ausbrüche dieser von tiefstem Empfinden besessenen und gepeinigten Künstler durch den Raum. Von den bald klagenden und wimmernden, bald wieder schicksalsharten Schlägen des Shamisen begleitet. Bis sich ein furchtbarer Aufschrei der Kehle entringt. Der Henker ist blitzschnell mit dem Messer ein paarmal im Halse des Kindes hin und her gefahren. Es liegt in seinem Blute. Minutenlang schon tobt das Publikum. Ein Teil ist aufgesprungen. Einige ermuntern den Darsteller, indem sie seinen Namen schreien. Andere rufen Worte des Abscheus hinauf. Kinder wimmern herzzerreißend und werden laut von ihren Müttern getröstet. Viele sitzen wie erstarrt da, mit nach vorn gebeugtem Oberkörper und offenem Munde. Andere klatschen in die Hände und suchen die Nachbarn zu veranlassen, dasselbe zu tun. Noch andere klettern auf die Galeriebrüstungen und werfen fanatische Gesten in die Luft. Einige laufen in den Gängen entlang und reden nach links und rechts auf die wenigen, noch gelassen Dasitzenden ein. Ein Paroxismus des Mitfühlens, Mitleidens, Mitmordens hat die Menge ergriffen. Alle möglichen Instinkte sind plötzlich frei geworden und toben sich aus.

Erst als der Knabe tot am Boden liegt, wird alles still. Wie mit einem Schlage. Auch oben auf der Bühne sind die Massen zu einer eindrucksvollen Gruppe von höchster Bildkraft erstarrt. Schon von dem Augenblick an, wo die Gesandtin das Kind zum ersten Male packt, haben sich die Umstehenden abgewendet und unbeweglich eine Rückenstellung zur Ermordungsszene und zum Publikum hin eingenommen. Nichts darf die Aufmerksamkeit ablenken, nichts den Schauspieler in seiner künstlerischen Leistung und nichts den Zuschauer in seinem Genuß stören. Vor allem jetzt, wo die Mutter des Kindes nach dem Abgang der Kaiserlichen Gesandtschaft ihre Toten-

klage beginnt. Von der Dauer einer großen italienischen Opernarie. Mit verzweifelten, sich überstürzenden, bei scheinbarer Wahllosigkeit doch so maßvollen Gebärden. Minutenlanger Applaus des enthusiasmierten Hauses folgt diesem unerhörten Auftritt. Man ruft immer wieder den Namen des Darstellers und beglückwünscht sich zu diesem Künstler und zu dieser Kunst. Es gibt für das japanische Publikum eben nichts Schöneres, als wenn irgendein Lieblingsschauspieler aus irgendeinem Lieblingsstück eine besonders wirksame Lieblingsszene spielt, die ihm besonders gut liegt und von der er bestimmt auch weiß, daß sie ihm liegt, während man bei uns in Deutschland vom Schauspieler immer wieder neue Rollen in neuen Stücken mit unsicherer Wirkung verlangt, die seiner Art vielfach nicht entsprechen und die er deshalb nicht gern, also auch nicht gut spielt.

Die nächste Szene zeigt das japanische Theater auf der Höhe der Technik. Die Hinterbühne wird durch einen schwarzen Vorhang abgeschlossen und geht als Ganzes nach oben weg. Das Stück spielt jetzt im Keller, wo allerlei Geister spuken. Irgend jemand ist in eine große Ratte verwandelt worden. Den Zusammenhang kann ich trotz des unentwegt in schlechtem Englisch auf mich einredenden japanischen Nachbarn nicht ergründen. Jedenfalls klappt das Maschinelle auch weiterhin vortrefflich. Aus einer Versenkung der Vorbühne kommt ein Mann heraus, der alsbald die Ratte verwundet. Die macht dann noch einige Sprünge und verschwindet in einer Versenkung des Blumenstegs, um dicht daneben sofort als Geist wieder herauszukommen. Und in diesem Stil geht es noch eine Zeitlang weiter. Der Japaner liebt Geistergeschichten und putzt seine Dramen, wo nur immer möglich, damit aus.

Im letzten Akt des Stückes gibt es dann noch eine Kampfszene von besonders eindrucksvoller Wirkung. Ein alter Mann kommt von hinten her über den Blumensteg nach vorn gewankt. Ängstlich, von Todesfurcht geschüttelt und doch bereit, sein Leben so teuer wie möglich zu verkaufen. Scheu blickt er nach allen Seiten umher, fällt dann in die Knie, als ob er beten will, springt sofort wieder auf, prüft sein langes, scharfes Messer und versucht davonzurennen.

Aber schon nach wenigen Schritten bleibt er stehen und nimmt den letzten Rest seiner Kraft zusammen, um nicht feige zu erscheinen. Er kehrt um, reckt sich in die Höhe und erwartet den Feind.

Es war ein Meisterstück der Schauspielkunst, was dieser kleine Mann hier vollbracht hat. Eine pantomimisch-dramatische Szene von höchster Eindringlichkeit. Ein unerbittliches Stück konzentriertester Menschendarstellung. Mit wenigen, aber großzügigen, artistisch vollendet angesetzten Gängen und Gesten. Sehr klar, aber ohne konventionelle Betonungen — sehr farbig, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren — sehr bewußt und in vollendeter Gliederung des ganzen Ablaufs, ohne daß die immanente Lebendigkeit einer ganz und gar ursprünglichen Spiellust damit irgendwie gehemmt erschienen wäre. Etwas, das wir Europäer in dieser Weise gar nicht machen können. Zunächst rein schauspielerisch nicht. Dann aber vor allem, weil wir keinen Blumensteg haben. Solche Fluchtauftritte sind nur hier möglich. Der unerhörte Elan, mit dem jetzt der aus dem Gefängnis entflohene Verfolger heranstürzt, ist auf unserer Bühne nie und nimmer zu erzielen. Man hat diesen Mann auf des Alten Zeugnis hin verurteilt, sich selbst zu töten. Und das wird auch geschehen. Nur will er vorher noch seinen Feind umbringen. Deshalb entsprang er.

Der jetzt folgende Kampf der beiden wird mit voller Ausnutzung aller Darstellungsmittel durchgeführt. Der Steg soll offenbar eine Brücke darstellen, von der man sich zunächst gegenseitig herabzustürzen sucht. Als das nicht gelingen will, rasen die Kämpfenden blind wütend den Steg entlang. Von hinten nach vorn und wieder zurück. Abwechselnd einer immer hinter dem andern her. Bis endlich der Angreifer den schwächeren Alten packt und zu Boden wirft. In diesem Augenblick kommen die Wärter gelaufen. In höchster Not. Denn schon ist der Ärmste am Ende seiner Kräfte und soll eben den Todesstoß empfangen. Schnell wird jetzt sein Peiniger entwaffnet und gefesselt, was in der Form eines stilisierten, aber trotzdem ungeheuer lebendigen Kampftanzes geschieht. Dann schleppt man den vollständig erschöpften Alten herbei, damit er seinem Feinde mit zitternder Hand das Messer in den Leib stoßen kann, was er nach

mehreren vergeblichen Versuchen trotz seiner Erschöpfung auch noch zuwege bringt. Die Wärter stehen unbeweglich dabei. Wie zwei Abgesandte höherer Gewalten. Der Gerechtigkeit ist jetzt Genüge geschehen. Ein kurzer Todeskampf des Ermordeten beschließt die grausige Szene. Auch der Alte liegt jetzt besinnungslos am Boden. Das fatalistische Bestreben, den abrollenden dramatischen Vorgang nach den ihm innewohnenden Gesetzen und den japanischen Begriffen von Ruf und Ehre zwangvoll zum Abschluß zu bringen, packt auch den anders empfindenden Europäer. Bei aller Roheit wirkt das unerbittliche Ende der Episode erschütternd.

Ein anderes, ebenfalls recht gutes, wenn auch dem vorigen nicht ganz ebenbürtiges Theater in Tokyo ist das Shintomi-za. Man spielte hier den „Speicher der Vasallentreue", im Volke auch „Die siebenundvierzig Ronins" genannt. Das berühmteste und beliebteste Nationaldrama der Japaner. Weniger seines künstlerischen Wertes halber. Es ist ein recht langatmiges, mehr episches Gebilde, das allerdings glänzende, den Schauspielern und dem Publikum gleich willkommene dramatische Episoden enthält. Sondern mehr seines Inhalts und seiner ethischen Tendenz wegen. Es verherrlicht die Treue, und zwar die Treue des Vasallen gegen den Herrn, als vornehmste und unerläßlichste Eigenschaft des ritterlichen Menschen.

Der Inhalt des Stückes wurde oben schon kurz angedeutet. Yenya Hangwan hat sich hinreißen lassen, einem Beleidiger gegenüber in den Gärten des kaiserlichen Palastes das Schwert zu ziehen, worauf ohne weiteres die Todesstrafe steht. Der Frevler wird denn auch vom Mikado zum Harakiri verurteilt, das er in Gegenwart zweier kaiserlicher Gesandter vollziehen soll, und natürlicherweise vollzieht. Zum größten Schmerz seiner siebenundvierzig Vasallen, die ebenso natürlicherweise wissen, was sie zu tun haben. Sich nämlich unmittelbar nach der Tat aufzumachen, um den inzwischen entflohenen Feind und eigentlichen Mörder ihres Herrn zu suchen und umzubringen, also die nach japanischem Ehrbegriff unerläßliche Rache

zu vollziehen. Die mehrjährigen romantischen Fahrten dieser Männer bilden nun den Inhalt des Dramas, das aus zwölf langen Akten besteht, wovon jedoch gewöhnlich nur die acht wirksamsten und beliebtesten gespielt werden.

Auch die in Shintomi-za gastierende Truppe des Enjiro, eines sehr bekannten Schauspielers aus Osaka, beschränkte sich auf diese acht Akte, die ohnehin schon sechseinhalb Stunden Aufführungszeit beanspruchen. Er selbst hatte dabei nicht weniger als sieben große, voneinander sehr verschiedene Rollen auf sich genommen, in einer kurzen Szene von zehn Minuten allein deren vier. Zu diesem Zweck muß er sich manchmal in einer halben Minute vollständig umschminken und umziehen, und dazu häufig mit Strohmännern arbeiten, die in den letzten Augenblicken einer Szene für ihn ausgetauscht werden, um sich beispielsweise erschlagen oder ausrauben zu lassen, nur damit er selbst schon wieder den Mörder oder Räuber darstellen kann. Natürlich wird die unglaubliche Fixigkeit des Meisters jedesmal gebührend bejubelt. Aber nicht so sehr als Kunststück an sich, als grandiose Variéténummer gleichsam. Dem Japaner würde das alles kaum sonderlich imponieren, wenn nicht Enjiro ein ausgezeichneter Künstler und in allen seinen schnellfertig aufgelegten Rollen gleich vorzüglich wäre. Die Osaka-Schauspieler sollen diesen Trick übrigens ganz besonders lieben und sich viel darauf einbilden.

Das Interessanteste im Stück war die Harakiriszene selbst, die Enjiro als künstlerische Spezialität auch für die Begriffe der Japaner ganz besonders eindrucksvoll zu gestalten weiß. Da sich der ganze Darstellungsstil der japanischen Schaubühne mit dem innern Gehalt derartig zeremoniöser Handlungen aus dem etikettenreichen Hof- und Vasallenleben des ältern Japan vollständig deckt und hier gleichsam nur ein Abbild der Zeit geboten werden soll, aus der die bis heute nicht wesentlich veränderten Ausdrucksmittel der japanischen Schauspielkunst stammen, so kam diese, trotz ihrer breiten Anlage durchaus nicht ermüdende Szene zu einer Geschlossenheit der künstlerischen Erscheinungsform, wie sie das europäische Theater niemals zu bieten vermag. Ich wüßte nicht, vorher jemals ein so wirksames, so in bestem Sinne kunstfertiges, unbedingt und bis zum

Letzten hin geschmackvolles, menschlich und artistisch in gleichem Maße bedeutendes Bühnenspiel gesehen zu haben.

Zunächst bringen vier Diener eine dicke weiße Matte, deren Ecken mit frischen Zweigen geschmückt werden. Dann erscheint der Verurteilte, gemessenen Schritts, mit undurchdringlichen Zügen, in Haltung und Gebärden von ehrfürchtiger Feierlichkeit. Über seinen schneeweißen Kleidern trägt er einen mattblauen Mantel. Nachdem er, langsam und ein wenig zögernd, auf der Matte Platz genommen hat, werden ihm vom Blumensteg her die beiden kaiserlichen Gesandten gemeldet. Ihr Aufzug atmet Schicksal und Würde. Sie nähern sich wie aus einer andern Welt, als Vollzieher höhern Willens. Der eine gutmütig und höflich, mit bedächtigen Schritten, würdig und freundlicher Miene. Der andere böswillig und stolz, mit hastigen Bewegungen, mißtrauisch und aggressiv. Sie begrüßen den Verurteilten, der ihnen mit besonderer Devotion Bescheid tut, und nehmen links und rechts von ihm auf niedrigen, von schwarz vermummten Männern herbeigebrachten Hockern Platz. Dann erscheint der Page. Ein schöner, blasser Junge mit ausdruckslosem Gesicht. Er trägt ein hohes Lacktaburett vor sich her, auf dem das Messer liegt, präsentiert es der Reihe nach mit tiefer Verbeugung den beiden Gesandten und stellt es schließlich unmittelbar vor dem Verurteilten auf. Als der Ritter fast unmerklich den Kopf hebt, stürzt er lautlos in die Knie, neigt den Oberkörper nach vorn, bis seine Stirn den Boden berührt, und verharrt in dieser Pose. Auch der Verurteilte sitzt wieder unbeweglich da, den Blick nach vorn gerichtet. Als sich die Gesandten jetzt erheben, nehmen die schwarzen Männer die Hocker weg und treten damit zur hintern Wand. Der Japaner empfindet die leeren Hocker im Bühnenbild als Störung. Dann teilt der erste Gesandte, der gutmütige also, das kaiserliche Urteil mit. Der andere, bösartige, steht lächelnd dabei. Nach Verlesung des Protokolls bringen die schwarzen Männer ihre Hocker wieder nach vorn, und die Gesandten setzen sich von neuem hin. Der Verurteilte hat jetzt für die ihm auferlegte Handlung Toilette zu machen. Er tut es umständlich, aber willig und im vollen Bewußtsein höchster Feierlichkeit und erhabenster Größe. Man spürt deutlich, daß

er eine genau vorgeschriebene, wichtige und ganz seltene Zeremonie ableistet. Die letzte und bedeutsamste seines Lebens. Zunächst zieht er sein festliches Obergewand aus, legt es langsam und mit höchster Weihe vor sich hin, streicht mit der Hand darüber und erlebt dabei, rückschauend, noch einmal sein ganzes vergangenes Leben. Dann faltet er es zusammen, mit leerem, traurigem Blick, und schiebt es von hinten her unter seine Füße, damit der Körper bei der Exekution nach vornüber fallen muß. Ein Samurei darf niemals nach hinten überschlagen. Darauf nimmt er das Messer in die Rechte und läßt sich vom Pagen das Taburett als Stütze gegen den Rücken stellen. Lange betrachtet er die wundervolle Arbeit der selten schönen Waffe und dreht ihren Griff mehrmals hin und her, so daß die blanke Klinge im Lichte funkelt. Er gedenkt des Turniers, von dem er sie als Kampfpreis heimgebracht, und der vielen Feinde, die er damit ins Jenseits geschickt hat. Schließlich umwickelt er den Stahl mit feinstem Seidenpapier, so daß nur etwa zwei Zentimeter von der Spitze ab frei bleiben, und legt das Messer vor der Mitte des Körpers auf die Matte nieder. Dann streicht er noch einige Male, wie liebkosend, mit der flachen Hand über den Leib, den Blick unverwandt auf das Messer gerichtet. Bis er plötzlich nach vorn schnellt und die Waffe ausgestreckten Armes ruckartig nach oben schleudert. Eine ganze Weile noch hält er den blinkenden Stahl mit der Spitze nach unten etwa in Stirnhöhe vor sich hin. Dann krümmt er den Arm und läßt ihn langsam, an Kopf und Brust entlang nach unten gleiten. Vorsichtig tastet er zur linken Seite des Bauches, stößt dann blitzschnell zu und zieht das Messer nach rechts hinüber und dann kurz nach oben durch. Alles ganz akademisch, angelernt, zeremoniös. Mit unbeschreiblicher Eleganz. (Jeder Ritter wußte früher mit der Handhabung des Harakiri genau Bescheid. Die jungen Leute wurden, wie in allen anderen sportlichen Fertigkeiten, auch darin eingehend unterrichtet.) Kurze Zeit hält er sich noch aufrecht. Dann fällt er wie ein Sack vornüber. Aber nicht für lange. Mit aller Kraft sucht er seine Hände auf den Boden zu stützen. Mehrere Male vergebens. Bis es ihm schließlich doch gelingt, sich langsam aufzurichten. Er muß seinem ersten Vasallen noch die Abschiedsrede

halten, der hinten im Raume der Feier als Zeuge für den Hausstaat beiwohnen durfte. Als er geendet hat, gibt er ihm das Messer zum Andenken und gleichzeitig als Symbol der Rache, und sinkt dann tot zusammen.

Minutenlang ist keinerlei Bewegung. Man hört nichts als das Schluchzen des Pagen und des ersten Vasallen. Dann kommen Diener. Sie breiten das zusammengelegte Oberkleid ihres Herrn auseinander und decken ihn damit zu. Der erste Gesandte legt das Todesurteil auf den Leichnam und geht dann mit dem andern über den Steg zurück, um dem Kaiser die Vollstreckung seines Befehls zu melden. Inzwischen ist ein Tragstuhl gebracht worden, in den man den Verblichenen hineinbettet. Dann erscheint die Gattin mit ihren Frauen zum Totenopfer. Von tiefstem Leid geschüttelt, aber würdig und gefaßt. Der älteste Vasall leitet die Zeremonie. Erhabenste Trauer füllt jetzt den Raum. Eine fatalistische Größe sondergleichen liegt über der Versammlung. Dann bewegt sich der Zug trauernder Männer, Frauen und Diener über den Blumensteg hinaus. Mit der ganzen, von tiefster Menschlichkeit gefüllten erhabenen Bewußtheit, wie man sie allein im japanischen Theater erschüttert bewundern kann. Die lange Harakiriszene hat achtundzwanzig Minuten gedauert, und war doch wie im Fluge an uns vorübergegangen.

Einen Regisseur in unserm Sinne kennt das japanische Theater nicht. Wie es immer gemacht worden ist und die Zuschauer von jeher begeistert hat, soll es für den Japaner auch weiterhin sein und bleiben, und niemand darf daran rühren. Der Leiter der Aufführung ist jedesmal nichts weiter als ein Inspizient. Er hat lediglich aufzupassen, daß die Überlieferung gewahrt bleibt. Es gibt nur einen Regisseur, und das ist die Tradition. Einen Mittler zwischen Dichtung und Schauspieler kennt man in Japan nicht. In zweifelhaften Fällen entscheidet jedesmal das Oberhaupt der Truppe: der Meister, der es wissen muß und auch immer weiß.

Und in den wenigen neuen Stücken, die hier aufgeführt werden — das Publikum ist allen Versuchen dieser Art nicht sonderlich geneigt und sieht lieber das erprobte Alte — verkehrt der Schauspieler unmittelbar mit dem Dichter. Die Verhältnisse liegen dann ungefähr wie in Frankreich. Der Dichter versteht genug von der Bühne, um jede Art Auskunft und praktischer Anleitung selbst zu geben. Vielfach sind die Autoren der modernen Stücke sogar selbst Schauspieler. Einen alles besser wissenden, unangenehm groben und nervösen Mann, der die Mitwirkenden anfährt, mit den Arbeitern herumschimpft und den Dichter als höchst überflüssige und störende Persönlichkeit geflissentlich übersieht oder gar von der Bühne schickt, gibt es in Japan nicht. Eine Szene, wie sie Hans Pfitzner vor einigen Jahren in der Wiener Hofoper passiert ist, wo ihm der Direktor jede auch noch so bescheidene Art der Einwirkung auf die Darsteller mit den Worten unmöglich machte, daß er seine Partitur lediglich unten beim Portier abzugeben und alles andere dem Theater zu überlassen habe, ist hier nicht möglich.

Die japanischen Schauspieler sind in künstlerischer und sozialer Hinsicht ausgezeichnet organisiert. Sie bilden sogenannte Familien. Mit einem Oberhaupt an der Spitze, der Herr über alle ist. Lehrer und Vormund in allen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und beruflichen Fragen. Er unterrichtet seine Schüler, beschäftigt und unterhält sie. Und spielt natürlich als Meister die besten Rollen. Erst nach und unter ihm kommt jedesmal eine Gruppe ebenfalls erster Schauspieler. Dann folgen Darsteller zweiten und dritten Ranges und so weiter, bis hin zu den letzten und bescheidensten, den sogenannten Pferdefüßen, die die Beine der Pferde darzustellen haben. (Das japanische Theater bringt wohlweislich keine lebenden Tiere auf die Bühne. Ein sicheres Gefühl für den durchaus spielerischen und ganz und gar unnaturalistischen Charakter der Bühnenkunst läßt solche ästhetischen Entgleisungen nicht zu.)

Im Gegensatz zu unseren Gepflogenheiten führen die Mitglieder

der Familien durchweg Berufsnamen, die sie dazu noch im Verhältnis zu ihren Leistungen wechseln. Der Künstler ist in Japan ein anderer als der betreffende Mensch und Staatsbürger, und der Künstler in einer bestimmten Phase seiner Entwicklung wieder ein anderer als in der vorhergehenden und nachfolgenden. Die japanischen Schauspieler nehmen deshalb der Reihe nach verschiedene Namen an, und zwar die bekannter früherer Darsteller, indem sie jedesmal den eines weniger guten und berühmten mit dem eines besseren und berühmteren vertauschen. Bis sie schließlich als allgemein anerkannte Meister den Namen eines ganz Großen aus der Schauspielergilde des Landes führen dürfen, den sie dann für den Rest ihrer beruflichen Tätigkeit behalten.

Dabei pflegt das Publikum selbst über die Namens- und Rangerhöhung zu entscheiden. Ist einem beliebten und tüchtigen Schauspieler eine besonders schwierige Rolle besonders gut gelungen und beschließt das Oberhaupt der Familie, ihn dafür durch die Verleihung eines neuen Namens zu belohnen, so wird diese seine Absicht vorher von der Bühne herunter bekannt gemacht. Nur wenn die Anwesenden ihre Zustimmung geben, darf er die Ehrung vollziehen. Das erste Auftreten des Lieblings unter dem neuen Namen lassen dann seine Verehrer besonders festlich von statten gehen. Er wird mit Zurufen überschüttet und reich beschenkt. Und wenn gar der seltene Fall eintritt, daß das Oberhaupt einer Familie von der Bühne scheidet und seinen Namen und damit auch seine Funktionen an den nächstbesten Künstler seiner Truppe vererbt, so pflegt sich das ganze Land an diesem Ereignis zu beteiligen.

Vor allem wird in Japan durch diese Organisation für die Beschäftigung der Schauspieler in ausreichendem Maße gesorgt. Man kennt hier keine festen Theatertruppen, sondern nur Gesamtgastspiele, die aber stets mit eigenem Fundus an Dekorationen und Kostümen stattfinden. Dabei sind die Familien oft so zahlreich, daß sie mehrere Theater gleichzeitig versorgen können. In Japan gibt es also keine arbeitslosen Schauspieler. Angebot und Nachfrage regeln sich von selbst. Der Meister nimmt jedesmal nur soviel Schüler an, als er beschäftigen und ernähren kann. Er allein wird vom

Unternehmer oder Besitzer des Theaters bezahlt, und er entlohnt dann wieder, je nach den Leistungen der einzelnen Kräfte und ihrer Stellung in der Familie, seine Schauspielerschüler. Deshalb gibt es in Japan auch keine ganz schlechten und ganz unfähigen Schauspieler. Man kennt hier keine Talentlosigkeiten, die zum Beispiel an deutschen Bühnen ebenso straflos wie unbekümmert ihr Wesen treiben und den Tiefstand unserer Theaterkultur zu verantworten haben. Selbst die kleinsten Rollen werden von Künstlern, wenn auch von angehenden, dargestellt. Der teilnahmlos auf der Bühne herumstehende Statist und der kleine Rollen spielende Chorsänger sind hier ganz unbekannt. Daher das hohe Niveau der Gesamtleistung durch die nirgendwo sonst in der Welt erreichte Kultur der Massenszenen — daher das technisch und schauspielerisch vollendete Zusammenspiel auch in den Vorstellungen kleiner Theater.

Gewiß unterscheiden sich die verschiedenen Truppen durch die Qualität ihrer Schauspieler, vor allem durch die Qualität des Leiters. Was sie aber im Ganzen bieten, wird stets von verläßlicher Tradition und durchgebildeter artistischer Technik getragen. Jeder Schauspieler muß neben seinen rhetorischen Fertigkeiten ganz selbstverständlicherweise tanzen, turnen, fechten, singen und allerlei Instrumente spielen können. Und zwar in höchst virtuoser Weise. Nie würde hierzulande jemand etwa die Rolle eines Sängers zugeteilt bekommen, der nicht selbst zu singen und sich zu begleiten verstünde. Ein Markieren derartiger Verrichtungen hinter der Szene kann sich der Japaner nicht vorstellen. Seine Schauspieler, auch die schlechtesten, sind mindestens doch ausgebildete Artisten. Das glückliche Japan hat keine Schmieren. Die solide Tüchtigkeit seiner Theatertruppen wird nirgendwo sonst auch nur annähernd erreicht.

So kennt man hier auch keine Aufteilung nach Fächern. Wenigstens längst nicht in dem ausgesprochenen Maße wie bei uns. Der europäische Schauspieler ist ja schon deshalb auf einen viel engern Rollenkreis angewiesen und peinlichst darauf bedacht, stets nur dementsprechend beschäftigt zu werden, weil er als Künstler bedeutend weniger kann und vor allem nicht im entferntesten die nötige Vielseitigkeit und Virtuosität besitzt, um Aufgaben von ganz verschieden-

artiger Prägung mit derselben Sicherheit zu bewältigen. Der japanische Schauspieler hat dagegen das Bestreben, eine möglichst große und breite Universalität des künstlerischen Könnens zu entwickeln. So sah ich unter anderen von dem bekannten und heute wohl bedeutendsten Schauspieler Japans, Uzaemon mit Namen, im Verlauf eines einzelnen Abends die Hauptrollen in allen vier Stücken spielen: die tragende Gesangspartie in einem No, die Titelrolle eines großen historischen Dramas, den derbkomischen Alten in einem bürgerlichen Lustspiel und den ersten Tänzer in der Schlußpantomime. Durchaus im Gegensatz zu den Gepflogenheiten bei uns, wo letzten Sinnes alles auf ein Spezialisieren hinausgeht. Wie man zum Beispiel sein ganzes Leben damit verbringen kann, immer nur den Lohengrin, den Walter Stolzing und die beiden Siegfriede, und alle vier dazu noch mit derselben strohgelben Perücke und demselben blaßroten Gesichtsteint, zu spielen, ist dem Japaner ganz unbegreiflich.

Nur die Frauendarsteller werden gleich von vornherein abgesondert und für sich ausgebildet. Sie müssen ganz eigene Begabungen zeigen und verlangen noch eine besonders systematische Anleitung, so daß man schon frühzeitig und sehr bewußt mit ihrer Schulung zu beginnen hat, wenn etwas Rechtes aus ihnen werden soll. Und das ist fast durchweg der Fall. Die Frauendarsteller sind im japanischen Theater zumeist die bedeutendsten Schauspieler der ganzen Truppe und pflegen auch auf den europäischen Kunstfreund besonders stark zu wirken. Sie gehören ohne weiteres zu den überhaupt größten Theaterkünstlern aller Völker und finden besonders in Europa keinerlei Gegenstück. Auch unsere besten Kräfte spielen im Grunde doch immer nur sich selbst und unterstehen dem Zwange gewisser höchst persönlicher Eigentümlichkeiten und Manieren. Bassermann zum Beispiel ist als Striese, als Othello oder als Klingsberg immer Bassermann, mit demselben brüchigen Organ, dem Mannheimer Dialekt, derselben ein wenig saloppen Haltung und derselben Methode analysierender Sprachbehandlung. Und mit Moissi und anderen steht es ähnlich, von den Frauen gar nicht zu reden, die es bei uns zumeist noch gar nicht einmal für nötig halten, irgendeine ihrer Rolle entsprechende Maske zu machen. Der japanische Schauspieler steht

dagegen schon im Ganzen als schöpferische Persönlichkeit, besonders aber auch technisch höher. Er ist der schlechterdings vollendete Verwandlungskünstler. Schon der vielfältige und subtile Apparat für die äußere Herrichtung gibt ihm, bei peinlichster Handhabung aller seiner Mittel und Mittelchen, die Möglichkeit, jeder Rolle die durchaus zugehörige Erscheinung abzugewinnen, sich mit jeder Rolle als ein neuer und ganz anderer, nicht ohne weiteres erkennbarer Menschendarsteller zu präsentieren. Und die Kunst des Kostümtragens, die Fähigkeit, mit der jeweiligen Tracht auch die zugehörige Haltung anzunehmen und gleichsam aus dieser Haltung heraus die richtigen Gesten- und Gebärdenfolgen zwanglos und doch treffsicher zu entwickeln, die sich hauptsächlich auf einer bei uns in Europa unbekannten Höhe der Körperkultur stützen, tut dann noch ein übriges, um die ganze äußere Erscheinung in jeder Weise zu runden und gegen jede andere so abzuheben, daß die Persönlichkeit des Schauspielers als solche durchaus verschwindet oder doch sehr zurücktritt. Zunächst äußerlich, aber bis zu gewissem Grade auch innerlich. Die namentlich in Deutschland so sehr gepriesene persönliche Auffassung der einzelnen Rolle hat für den Japaner keinerlei Reiz. Im Gegenteil. Ihn interessiert so etwas gar nicht. Jede Art von neuen Nuancen würde ihn stören. Und wären es die geistvollsten. Maßgebend ist allein die Tradition. Für den Schauspieler und für das Publikum. Was in der Zeiten Ablauf mit Fug und Recht bestanden, was den Ahnen durch die Jahrhunderte hindurch gefallen hat, gilt auch für die Gegenwart als erstrebenswert. Nur das und nichts anderes.

Allerdings liefert die Forderung, jede einzelne Rolle so zu geben, wie sie immerdar gegeben wurde und auch weiterhin gegeben werden soll, dem japanischen Schauspieler jedesmal eine geschlossene Aufgabe, die ihm dadurch nicht unwesentlich erleichtert wird, daß sich die meisten Figuren nicht allzuweit über das Typische erheben. Die geistige Leistung ist deshalb beim japanischen Schauspieler zweifellos geringer, die artistische aber stets bedeutend größer als beim deutschen. Der japanische Schauspieler ist der größere Virtuose. Aber nicht in der Weise, wie etwa das kunstgewerbliche Spezialistentum eines Friedrich Haase virtuosenhaft genannt werden mußte, der

die Darstellung eines ganz engen Rollenkreises zu Gastspielzwecken als einträgliches Geschäftsprinzip ausgebildet hatte. Er ist ein Virtuose als Verwandlungskünstler. Ganz besonders als Frauendarsteller. Der Japaner erreicht hier etwas, das so selten angetroffen wird, das die echte Kunst aber doch eigentlich stets liefern sollte: ein Steigern der Wirklichkeit nämlich, ein Verdichten, Verdeutlichen und Verklären, eine Verlebendigung des Lebens. Die Darstellung des Einzelwesens im Typus oder des Typischen im Einzelwesen. Die Frauen der Bühne sind echter als die der Täglichkeit. Die japanische Frau wird erst durch ihre Schauspieler geschaffen. Wer die Japanerin kennenlernen will, muß sich ins Theater setzen. Die Kunst ist wahrer als das Leben. Dieser Satz Oskar Wildes wird nirgends besser bewiesen als im japanischen Theater. Durch seine Frauendarsteller. Schon um sie an der künstlerischen Arbeit zu sehen, sollte man ins Land der aufgehenden Sonne wallfahren. Allerdings hat dann bisher noch jeder geschworen, nie wieder ein europäisches Theater zu besuchen.

Die größte Sensation der letzten Jahrzehnte war das Auftreten des russischen Balletts in unseren Hauptstädten. Eine weit größere steht ihnen noch bevor. Wenn das japanische Theater, als Ganzes und mit seinen erlesensten Kräften, dereinst Europa bereisen wird. Schon war alles für den Winter des Jahres 1914 vorbereitet. Da kam der Krieg. Wie um so vieles andere, hat er uns vorläufig auch um dies Erlebnis gebracht.

JAPANISCHE TANZSTÜCKE

Die Tanzstücke der Japaner wurzeln zu einem Teil im Theater selbst, als eine Art Rückbildung der gewöhnlichen dramatischen Formen zu einem wesentlich pantomimisch-choreographischen Schauakt, zum andern gehen sie unmittelbar auf die alten Volkstänze der Okumi zurück, die bekanntlich zu den ersten Anfängen der dramatischen Kunst geführt haben. Die eine Gruppe von Theatertänzen, die wertvollsten und geschlossensten, kommen aus dem No. Und zwar sind hier vor allem solche Stücke dieser ältesten japanischen Schaubühne zugrunde gelegt worden, deren Handlung Gelegenheit zu allerlei choreographischen Einlagen bietet. Rein geschichtlich gesehen, stellt also diese Art von No-Tänzen eine vom eigentlichen No entferntere Entwicklungsstufe dar als die früher besprochenen no-artigen Spiele, die zwar auch weniger pathetisch und ihrem Stil nach weniger rigoros verlaufen als das eigentliche No und gewöhnlich schon mit einem großen Tanz als Höhepunkt der dramaturgischen Anlage schließen — die im ganzen aber noch keine durchgehende Tanzstruktur zeigen. Die andere Gruppe von Theatertänzen lehnt sich dagegen an keine der vorhandenen Bühnenformen an, sondern beruht meist auf freier Erfindung der Schauspieler selbst oder ihnen nahestehender, minderwertiger Theaterdichter. Sie haben in erster Linie den Zweck, die einzelnen Schauspieler in schönen, reichen und seltsamen Kostümen auftreten zu lassen und für sämtliche Stars der Truppe mindestens eine, möglichst aber mehrere gleichwertige Solo-Nummern zu liefern. Dabei holen sie sich ihre Anregung meist aus alten Legenden und Novellen, verwenden gelegentlich aber auch volkstümliche Anekdoten und sogar Zeitereignisse von allgemeinerem Interesse oder machen es sich noch einfacher, indem sie allerlei wirksame Volkstänze und andere, für die besondere Veranlagung und Neigung der einzelnen Schauspieler komponierte Tanznummern recht wahllos aneinanderfügen und in irgendeinen, meist nur roh gezimmerten Rahmen zwängen. So läßt man zum Beispiel eine Anzahl von Leuten in einem Haus-

boot zum Volksfest fahren und auf dem Verdeck des Schiffes ihre Tänze aufführen, oder sonstwie allerlei Volks auf dem Lande oder in einem Teehaus zusammentreffen, wo sich dann für die einzelnen irgendeine oft an den Haaren herbeigezogene Gelegenheit findet, ihre Kunst zu zeigen. Solche Schlüsseltänze, die durchweg nichts weiter als ein leeres choreographisches Potpourri sind und, obwohl glänzend und mit höchster artistischer Vollendung getanzt, gar keinen dramaturgischen oder dichterischen Reiz haben, führen zur Zeit der großen Blumenfeste alle Theater im Spielplan.

Doch gibt es auch hin und wieder Veranstaltungen, wo ausschließlich Tanzstücke dargestellt werden. So fand ich Gelegenheit, im Theater der japanischen National-Ausstellung in Tokyo eine kurze volkstümliche Tanz-Aufführung bekannter Schauspieler und wenige Tage darauf im kaiserlichen Theater die Leistungen der beiden ersten Geishaschulen der Hauptstadt, der Tokiwasa- und Naganta-Schule, zu sehen, deren Zöglinge in einer Reihe verschiedener und verschiedenartiger Tanzstücke vor aller Öffentlichkeit zeigen sollten, was sie gelernt hatten. Diese Prüfungsabende der Geishas finden jährlich zweimal, im Frühjahr und im Herbst, statt und gehören zu den größten künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignissen Tokyos. Wenn man auch später in der Teehauspraxis, bei Banketten und anderen gesellschaftlichen und volkstümlichen Festen im wesentlichen nur allerlei kleine Unterhaltungskünste, das heißt tanzmäßige Ausdeutungen inhaltlich meist recht primitiver Gesangsstrophen und Vorträge von allerlei populären Liedern und coupletartigen Scherzen verlangt und sich viel seltener Charaktertänze größern Stils oder gar von mehreren Personen dargestellte, choreographisch durchkomponierte Tanzspiele vorführen läßt, so müssen die Geishas, wenigstens die aus der ersten Klasse, ihre Befähigung doch an höheren Aufgaben nachweisen und in Rollen ausgeprägterer pantomimischer Struktur auftreten oder in den dazu gehörigen Orchestern mitwirken. Jedenfalls stellen die Schulen zweimal im Jahr eine Anzahl ihrer besten Tänzerinnen, Sängerinnen und Musikerinnen in einigen größeren Tanzstücken heraus, die, wie gesagt, sonst nur in den Theaterprogrammen zu erscheinen pflegen.

Von einer Arbeitsteilung im Sinne der modernen europäischen Theaterpraxis weiß man bekanntlich in Japan nichts. Die Schauspieler müssen hier das gesungene Drama, das reine Schauspiel jeder Art und Gattung und das Ballett in gleicher Weise beherrschen. Dabei sind ihnen die Tanzstücke keineswegs Nebensache. Im Gegenteil. Die japanischen Darsteller haben sie im allgemeinen sehr gern, weil ihnen der Tanz mit allen seinen Voraussetzungen als Fundament der ganzen Bühnenkunst erscheint und schon deshalb peinlichst gehegt und gepflegt werden muß. Dann aber auch, weil ein mit Elan durchgeführtes, interessant angelegtes Tanzfurioso wie überall in der Welt so besonders in Japan seines Erfolges sicher ist. Der geringe ästhetisch-dramaturgische Wert der Kunstform an sich will dabei nichts besagen. Der Gegenstand und seine künstlerische Durchbildung spielt hierzulande ja immer nur eine kleine oder gar keine Rolle. Die Zuschauer wünschen in der Hauptsache artistische Vollendung: Kraft, Sicherheit und höchste spielerische Potenz bei restloser Beherrschung der konventionellen Formen.

Die japanischen Tanzstücke ähneln in ihrer Anlage den Pantomimen des russischen Balletts und werden — in anderer Art natürlich, das heißt verhaltener und doch auch wieder eruptiver, in gebundenerem Stil und malerisch betonter — mit derselben Verve und rhythmischen Sicherheit, demselben tanztechnischen Können und derselben leidenschaftlichen Lust an der zielvollen Betätigung eines im Grunde maßlosen Temperaments ausgeführt. Wie die Russen streuen auch die Japaner allerhand Tänze in eine primitive Handlung hinein, die nur verhältnismäßig selten bei besonders glücklich gewählten Stoffen eine organische Verbindung mit den Elementen dieser Handlung eingehen, zumeist aber als auf- oder angeklebte Wulste, allerhöchstens als aus der Masse heraustretende Verdickungen wirken, so daß wir es hier mit einer jener barocken Bühnenkunstformen zu tun haben, die an die allerletzte Stelle gehören und nichts anderes leisten sollen, als einzelnen Artisten eine willkommene und dankbare Gelegenheit zu einem möglichst unbeschwerten Spiel ihrer durchtrainierten Glieder zu verschaffen. Man wählt dann im allgemeinen einen unverwickelten und absichtlich bedeutungslosen Vorwurf mit

viel Gelegenheit zum Tanzen und nützt dabei die verschiedenen Hilfsmittel des Theaters gehörig aus. Besonders natürlich die Musik. Und zwar ganz ohne Skrupeln und ohne sich stilmäßig nur im geringsten zu bescheiden. Drei verschiedene Orchester sind hier keine Seltenheit. Auch herrscht in der Verwendung der einzelnen dramatischen Ausdrucksmittel ein wahlloses Durcheinander: bald wird nur gemimt, zu irgendeiner Instrumentalbegleitung oder zum Vortrag der Gidayus, bald vom Tänzer selbst gesungen und dann wieder eine zum Abrollen der Handlung notwendige Dialogstelle eingelegt. Im Ganzen halten diese Tanzstücke also kein allzu hohes ästhetisches Niveau. Es sind im Grunde Tanzpotpourris, deren einzelne Nummern sich notdürftig miteinander verzahnen. Eine mehr sportliche als künstlerische Betätigung. Vom Jujutsu und vom Ringkampf zum Schauspielertanz führt kein allzu großer Weg.

Dies alles gilt besonders für die verschiedenen Tanzspiele, die als Ausklang des gewöhnlichen Theaterabends den drei oder vier Hauptstücken des Tagesprogramms angehängt zu werden pflegen. Bei den Gelegenheiten aber, wo man sich den ganzen Theaterabend hindurch auf derartige Tanzstücke beschränkt, pflegt man wählerischer zu sein und wenigstens doch zum Schluß ein paar Tänze zu bieten, die auch inhaltlich-anekdotisch und in der poetischen Anlage dem besten an die Seite zu stellen sind, was die Russen zeigen, und an Kunstwert die Ballette unserer großen europäischen Operntheater um einiges übertreffen. Sowohl die Schauspieler-Truppe im Ausstellungstheater als auch die Geishas der Prüfungsaufführung brachten einige Tänze heraus, die nicht nur durch eine seltene Kultur der schönen, schön bekleideten und schön bewegten Menschlichkeit und durch die restlose technische Meisterschaft ihrer Künstler und Regisseure, sondern auch durch einen ungemein liebenswürdigen, gefälligen und dichterisch gesehenen Vorwurf zu dem Reizendsten, Apartesten und Unterhaltendsten gehört, was ich jemals auf der Tanzbühne gesehen habe.

Beide Veranstaltungen wurden durch eine Chorgesangsnummer eingeleitet, die dem ganzen jedesmal einen feierlichen Auftakt gab und in der dekorativen Art ihres szenischen Arrangements zu den eigentlichen Tänzen hinüberführte. Das Orchester der Schauspieler bestand aus sieben Musikern, aus drei Chorsängern, einem Solosänger und drei Shamisenspielern, die nebeneinander auf einem mit resedagrünem Tuch beschlagenen Podium saßen. Und zwar mitten auf der Bühne. Hinter kleinen Pulten aus feinstem roten Lack, mit ganz dünnen, schöngeschwungenen Füßen und zwei langen und dicken Trotteln aus duffem Gold auf jeder Seite des Notenbrettes. Sie singen zunächst ein ernstes, dann ein komisches Lied. Sehr zeremoniell und mit Hingabe. Die altmodischen schwarzen Kleider und die mattblau und weiß gestreiften riesigen Flügelschürzen verleihen den ehernen, ein wenig asketischen Gesichtern etwas Losgelöstes, Weltfernes und Kunstjüngerhaftes. Ich wüßte nicht, daß vormusizierende Menschen jemals so gut und richtig angezogen gewesen sind, wie hier. Und sich so würdig und angemessen benommen haben. Wer nicht gerade spielt, sitzt unbeweglich da. Nur daß der Sänger zum Umblättern seines Textes die rechte Hand vom Knie nimmt, und jeder Musiker sein Instrument lautlos der Länge nach vor sich auf den Boden legt, wenn er zu pausieren hat. Um nicht zu stören und jeder künstlerischen Äußerung des gerade tätigen Kollegen etwas von ihrer Eigenart zu nehmen. Diese selbstverständliche Rücksicht auf das Kunstwerk und seine möglichst restlose, in jeder Hinsicht formvollendete Interpretation ist einer der sympathischsten und faszinierendsten Charakterzüge der öffentlichen Kunstpflege in Japan. Das Publikum verlangt sie, hält sich aber gleichzeitig selbst mit angespanntester Ruhe zur Empfängnis des Kunstwerks bereit und bietet so den Ausführenden volle Gewähr dafür, daß der dort oben mit solcher Inbrunst geformte künstlerische Ausdruck in einer, vom selben Geist und von gleicher Sehnsucht erfüllten Stimmung aufgenommen wird, also auf offene Sinne und Seelen trifft.

Das unserer Auffassung nach ungepflegte Singen ganz hinten in der Kehle strengt den japanischen Künstler, bei der oft an Maßlosigkeit grenzenden Intensität des Ausdrucks, sehr an, vor allem,

da er die peinlichsten Atemregeln befolgen muß und keinen geschlossenen Satz auf mehrere Atemzüge verteilen darf. Die Sänger stellen deshalb meist einen Becher mit kaltem Tee neben sich hin, aus dem sie nach längeren und schwierigeren Passagen zu trinken pflegen. Und dieselbe Kraft des Ausdrucks entfalten die Shamisenspieler. Ihre großen Instrumente haben einen vollen und verhältnismäßig warmen Ton und werden mit einer musikalischen Energie und einer rhythmischen Präzision geschlagen, daß es, namentlich bei den glänzend heraufgeführten Steigerungen, zeitweilig wie ein Trommel- oder Paukenwirbel klingt. Obwohl das Shamisen eigentlich das typische Fraueninstrument, vor allem das Begleitungsinstrument der Geisha ist, spielen die Männer im allgemeinen bedeutend besser. Den Mädchen fehlt neben der letzten technischen Fertigkeit, die namentlich in den Orchestern der ersten Theater Tokyos und Osakas erzielt wird, und neben der Kunst feinsinnigen Nuancierens, die zum Beispiel manche der ausgesuchten Gidayuspieler üben, vor allem die Schlagkraft einer strahlenden Fortekadenz. Wie stets in Japan handelt es sich eben auch hier um eine jahrhundertelange Tradition, um eine mehr oder weniger geheimnisvolle Kunstfertigkeit, die vom Vater gehütet und bedachtsam weiter gelehrt und vom Sohn ehrfürchtig erlernt und als ideales Erbgut verwaltet wird. Allerdings findet man gelegentlich auch unter den älteren Frauen einige, die längst nicht mehr tanzen und auch kaum noch singen — die sich infolgedessen ganz auf die Shamisenbegleitung geworfen haben und hier dann ebenfalls Vorzügliches leisten. Namentlich in der diskreten und stilvollen Begleitung von Volksliedern und bei gelegentlichen reinen Instrumentalsätzen kleiner Geisha-Orchester, deren spielerisch-zeremoniöse Art unterhaltsamen Musizierens auch dem Europäer viel Vergnügen zu bereiten pflegt.

Das Geishaorchester, das die Tanzproben der Tokiwasaschule einleitet, ist denn auch gleich von vornherein stärker besetzt. Fünf Mädchen spielen Shamisen, und weitere fünf Mädchen singen dazu. Vor zart gebauten goldenen Pulten. In schwarzseidene, am untern Saume mit Silber bestickte Kimonos gekleidet, mit gold- oder silberbrokatenen Obis und schneeweißen Halstüchern. So sitzen sie auf

dem kirschrot überzogenen, langen und schmalen Podium mitten in einem Raum von trapezförmigem Grundriß, dessen hölzerne Rückwand mit einer japanischen Zwergkiefer und dessen schräg dazu stehende Seitenwände mit Bambusstauden bemalt sind. Sie führen ein heiteres Lied aus einem alten No-Spiel auf. Im Chor, mit eingestreuten Soli. Wer gerade zu singen hat, nimmt seinen vor dem Pult liegenden Fächer an beiden Enden vom Boden und legt ihn auf die Knie, ohne die Hände fortzunehmen. Der Inhalt des Liedes ist einfach genug. Ein schönes Mädchen will baden und hat dazu ihre Kleider über einen Baum gelegt. Da tritt ein junger Fischer heran, nimmt sie ihr weg und will sie nur dann wieder herausgeben, wenn das Mädchen ihm etwas vortanzt. Das geschieht, und zwar in ausgiebigem Maße, und das Mädchen bekommt seine Kleider zurück. Der Vortrag des Liedes geht offenbar korrekt von statten. Die am Schmalende vor einem größern Pult sitzende, aufmerksam nachprüfende Lehrerin braucht nicht einzugreifen. Doch kann die Leistung als Ganzes mit der der Männer im Ausstellungstheater nicht verglichen werden. Alles fällt hier dürftiger, weicher, unpersönlicher aus und läßt die Überlegenheit der Reife und die Verankerung der einzelnen Leistung in einer sichern und traditionell gebundenen Spielroutine vermissen.

Die eigentlichen Aufführungen beginnen mit einem Puppentanz der Nagantaschule: dem Ayatsuri Sanba. Das verhältnismäßig große Orchester hat man auf zwei, dicht aneinandergerückte Podien untergebracht, von denen das hintere um einiges höher ist. Auf dem untern sitzen zwei Trommel (Taiko)-Schlägerinnen, vier Mädchen mit Tsuzumis, den sanduhrförmigen Schlaginstrumenten der Japaner, und zwei Flötistinnen, auf dem obern vier Sängerinnen und vier Shamisenspielerinnen. Auch hier legt jede, die nicht gerade spielt, ihr Instrument sorgfältigst vor sich hin und hockt dann unbeweglich da. Ein wenig schematisch: unpersönlich und unbeteiligt. Wie die Orgelpfeifen. Auch hier sind die Mädchen alle gleich gekleidet. Wieder in Schwarz: in das Festkleid der Geisha.

Nach einer kurzen Ouvertüre beginnt dann der Tanz. Das Orchester begleitet die Handlung selbst fast immer mit Gesang, die

eingestreuten Tänze oft nur mit Instrumentalmusik. Ein Diener im blaßlila Kimono trägt einen großen schwarzen Lackkasten vor sich her, der die Herrschaftsinsignien enthält. Ihm folgt unmittelbar der Fürst. In überreich besticktem goldbraunem Kleid. Beide mit eigentümlichen Mützen. Nach einem kurzen, sehr zeremoniösen Tanzduett, worin der Diener das würdevolle Gebahren seines Herrn zu kopieren sucht, nehmen beide Platz. Der Diener in Respektsentfernung hinter dem Fürsten. Gleich darauf erscheint der Hofmechanikus, verbeugt sich tief und bleibt, des Herrscherwinks gewärtig, unmittelbar vor dem Fürsten hocken. Dieser nickt fast unmerklich mit dem Kopf, worauf der Diener hinausläuft und der Mechanikus beflissen zurücktritt. Der Diener holt jetzt die Puppe, die der zu allerlei Kurzweil aufgelegte Herr tanzen sehen möchte. Und ohne Verzug schleppt er sie herein. Er hat sie mit der Rechten um den Leib gefaßt, so daß Ober- und Unterkörper nach beiden Seiten entseelt herunterhängen: in der gelenk- und muskellosen Haltung einer Marionette. Mit der Linken trägt er ein schwarzes Brett, an dem die Puppe durch eine Reihe von Fäden befestigt ist, befestigt zu sein scheint. Denn in Wirklichkeit hat man die Fäden so locker verknüpft, daß sie nachher beim Anheben des Brettes sofort abreißen können. Die Puppe wird jetzt vom Diener aufgezogen und mit einem Ruck vom Brett gelöst. Dann beginnt sie zu tanzen. Ganz unmerklich zunächst. Wie von unten, von der Erde her, scheint das Leben in ihre Glieder zu rinnen. Die Beine schlagen leicht aneinander und suchen tastend Fuß zu fassen. Langsam wiegen sich die Hüften hin und her. Die Arme schwingen, zunächst noch gefühlsleer, ein paarmal am Körper auf und ab, bis sie wagerecht stehen bleiben und die weiß- und rotvioletten Federn eines Kranichs sehen lassen, dessen Schwingen bis über die Flügelärmel des türkisblauen Kimonos nach vorn greifen. Dann reckt sie den Hals, schnuppert in der Luft, schlägt die Augen blinzelnd auf und bewegt, noch wie traumhaft, den Kopf hin und her, bis dann plötzlich der entscheidende Lebensfunke durch den Körper schlägt. Und jetzt tanzt sie wirklich. Wie eine Geisha. Mit leiser Betonung des Mechanischen, Unfreien, Willenlosen. Man hat die ganze Zeit das Gefühl: die Puppe soll wie eine Lebende

wirken, mit der Grazie, dem Charme und der Tanzfreudigkeit einer jungen Japanerin. Ist aber eine Puppe. Sie tanzt, ohne zu leben. Man merkt es immer wieder und immer mehr. Das einzig verläßliche Kennzeichen fehlt: der Glanz in den Augen, auf der Haut und in den Haaren. Bei allem Fluß der Bewegungen hält ein Außenwille Leib und Glieder gebunden. Eine ewig immanente Trägheit wurde aufgepeitscht und durch zwangvoll geregelte Kraftzufuhr auf eine gewisse Zeit hin ausbalanciert. Scheinbar frei, ist sie der Unfreiesten eine. Das Letzte fehlt: das Unterscheidende. Ein Typus tanzt. Das Mittel etwa aus den sechzehntausend Tokyogeishas. Sie tanzt wie sie alle und doch wie keine. Ohne Steigerung: auf einer mittlern Linie. Pagodenhaft, uninteressiert, ohne Impulse. Und schon wird sie langsamer, schwächer, unrhythmischer. Der Kopf bleibt stehen, wie auf einer Stange festgewachsen, die Arme klappen nach unten, die Beine scheinen aneinanderzukleben, und der ganze Körper schwankt wie ein gelockerter Pfahl hin und her. Schließlich fällt sie um. An der Mechanik ist ein Defekt, den der Diener ausregulieren muß. Dann tanzt sie noch eine Zeitlang weiter, bis sie auf dasselbe unmerkliche Kopfneigen des Fürsten vom Diener wie vorher um die Taille gefaßt und hinausgetragen wird. Als das, was sie immer war. Als Marionette. Das Ganze erinnerte an Hoffmanns Erzählungen ersten Akt, nur daß der novellistische Einfall und die mystisch-dämonische Verbrämung fehlte. Es hatte szenischen Reiz und wurde einfach fabelhaft getanzt, ohne aber im Grunde etwas Besonderes zu sein. So etwas können wir schließlich in Europa auch. Die Russen sicher.

Es folgte der Pfirsichblütentanz Momono En, der drei Teile hatte: zwei Charaktertänze und eine durchgeführte Tanzpantomime. Wieder beginnt man mit einem Marionettenspiel, das im Aufbau und in der choreographischen Durchführung von derselben kultivierten Einfachheit ist, wie vorhin, und nur durch die malerisch aparte und ungemein geschickte Herrichtung der tanzenden Figuren einiges Interesse erweckt. Sie stellen Puppen dar, wie sie den kleinen Mädchen zu ihrem Jahresfest im Mai geschenkt zu werden pflegen: einen Prinzen in schwarzem, reich mit Silberbrokat verziertem Wams, eine Prin-

zessin in jaspisgrünem Kimono, mit langer Schleppe und drei Hofdamen. Zunächst kommt das Fürstenpaar von seinen Podesten herunter. Sehr zeremoniell, mit hochmütiger Gelassenheit. Dann folgen die Hofdamen, Kirschblütenzweige in den Händen und in bezaubernden Kostümen. Zu blaßroten Hosen tragen sie weiße, türkisblau bestickte Obergewänder. Das lange, schwarze Haar ist im Nacken mit einem feuerroten Band abgebunden und das Gesicht ganz weiß geschminkt. Nach Pierrettenart. So tanzen sie dem Prinzen und der Prinzessin des längeren vor. Wieder sehr korrekt, aber ohne besondere Note und ohne allzu viel Verve. Auch der Hahnentanz, den jetzt zwei als Männer hergerichtete Mädchen ausführen, will künstlerisch nicht viel bedeuten. Sie sind ganz bunt gekleidet und haben ausgestopfte Hähne unter dem Arm, die sie während eines in der Kniehocke ausgeführten Tanzes aufeinanderhetzen.

Erst das Hauptstück der Trilogie führt wieder auf die Höhe der japanischen Tanzpantomime. Die Szene ist der kaiserliche Palastgarten im Schmuck herbstlichen Ahorns. Ein Gärtner und eine Gärtnerin treten auf. In duftigem Weiß und Rosa, mit zierlichen Geräten. Sie machen sich gleich an die Arbeit: begießen die Blumen, sammeln welke Blätter ein, fegen die Brücken, Treppen und Wege und sind dabei guter Dinge. Das Ganze ist von gehobener Bewegtheit erfüllt. So flink geht alles, so bewußt und gegliedert. Sie tanzen ihr Arbeitspensum gleichsam ab. Das Angenehme verbindet sich dem Nützlichen, das Freiwillige dem Gebundenen. Die Pflicht wird ihnen reine Lust, der ernste Zweck Mittel zu heiterm Selbstvergessen, die Schwere des Frondienstes zu leichtbeschwingtem Ausdruck voraussetzungsloser Sinnlichkeit. Der Rhythmus der Arbeit löst ein freies Spiel der Glieder aus. So wandelt sich der Werktag zum Fest. Als sie mit der Arbeit fertig sind, tanzen sie wirklich. Des Zwanges ledig. Bis ein Dritter dazukommt, der ebenfalls sein Pensum hinter sich hat. Noch ein Gärtner, und auch in guter Stimmung. Leicht angetrunken, wie es scheint. Er hat eine Sakeflasche in der Hand und lädt die Freunde dazu ein. Schnell wird Ahornlaub geschichtet und ein Feuer gemacht, um den Reiswein zu wärmen. Heute ist das erlaubt. Früher stand Todesstrafe darauf, wenn man

die schönen blutroten Ahornzweige für allerhand niedrige Zwecke verbrannte. Als aber eines Tages wieder einmal ein Gärtnerpaar dabei getroffen wurde, wie sie ihren Sake an einem Ahornfeuer anwärmten, wünschte der Kaiser vor ihrer Hinrichtung zu wissen, warum sie ein so leicht zu befolgendes Verbot übertreten hätten. Weil sie sonst ihren Sake nicht wärmen könnten, erwiderten die Angeschuldigten. In dem ihnen zur Bearbeitung angewiesenen Teil der kaiserlichen Gärten ständen nur Ahornbäume, und ihren Sake müßten sie doch trinken. Sie hätten nur diese einzige Freude. Ohne Sake wäre ihnen das Leben nichts wert. Das sollte doch auch der Kaiser einsehen. Und er sah es ein. Ihren Sake mußten die Leute haben. Das war schon richtig. Ganz ohne Genuß tröstlicher Gifte kann der Mensch nicht leben. So hob denn der Kaiser sein Verbot auf oder änderte es doch dahin ab, daß der Reiswein künftighin mit Ahornlaub angeheizt werden dürfte, die Benutzung der schönen roten Zweige für jeden andern Fall aber nach wie vor verboten sein sollte.

Während man sich die Pfeifen stopft, gerät der Wein. Man trinkt, raucht und scherzt. Wird immer lustiger, hemmungsloser, und wägt bald die Worte nicht mehr. Auch der Reiswein schwatzt gern aus. Und falsche Töne drohen die Harmonie zu trüben. Immer wieder versucht das Mädchen, einzulenken und auszugleichen. Immer wieder schenkt sie den beiden lächelnd ein. Sichtlich bemüht, ihre Gunst gleichmäßig zu verteilen. Doch umsonst. Ein Mädchen zwischen zwei Männern. Das tut in der ganzen Welt nicht gut. Immer meint der eine, das Mädchen sei zu nett mit dem andern. So auch hier. Nach kurzer Zeit schon wird der eine ärgerlich und schließlich ausfallend, während der andere ruhig weiter trinkt. Der Himmel bescherte ihr diesmal offenbar zwei verschiedene Temperamente. Auch als sie dem Grollenden zuspricht und in feinsten Sakeschälchen den goldgelben Wein kredenzt, spielt er den Eifersüchtigen weiter. Er schlägt ihr die Schale aus der Hand und setzt sich abseits, worauf sie still vor sich hin weint. Inzwischen wird der andere immer betrunkener. Er ist aufgestanden und möchte jetzt tanzen. Für sich ganz allein. Er schlägt, mit den Armen einen Halt suchend, nach

beiden Seiten aus und stampft mit bleischweren Füßen, wieder in anderm Rhythmus und ungleichmäßig auf dem Boden. Dann nimmt er die Sakeflasche vom Feuer, leert sie in einem Zug und schleudert sie mit rauhem Juchzer ins Gebüsch. Als er jetzt weiter tanzen will, kann er sich nicht von der Stelle rühren. Die Glieder versagen, der ganze Körper scheint zu verfallen und einzuschrumpfen, die Gelenke lockern sich, die Arme schlenkern am Körper herunter, und die Beine brechen wie Streichhölzer zusammen. Er fällt in die Knie. Mit lallender Lache. Und kriecht mit seiner letzten Kraft zum Mädchen hin, die in höchstem Schrecken bis an den Rand des Gebüsches davonläuft und hier, stärker weinend, niederhockt. Der Betrunkene tastet sich derweilen zum feindlichen Freunde und zupft ihn am Ärmel. Da der ihn unsanft wegstößt, rollt er wie eine Kugel nach vorn, kommt aber jetzt doch für einen Augenblick zur Besinnung. Langsam richtet er sich kniend auf, mit todernstem Gesicht, lugt nach dem Mädchen und trifft Anstalten, seinen nicht sehr gefügigen Körper zu ihr hin zu bewegen. Es gelingt ihm auch, zum Stehen zu kommen und ein paar schlürfende Schritte zu tun. Als sie jetzt gellend aufschreit, bleibt er wie angewurzelt stehen. Läppisch lachend. Macht dann eine beruhigende Handbewegung und wankt zum Feuer, wo er die Sakeflasche sucht. Da fällt ihm plötzlich ein, daß er sie ja vorhin selbst ins Gebüsch geworfen hat, weil sie leer war. Und versucht aufs neue zu tanzen. Noch toller als vorher und mit noch weniger Erfolg. Bei den ersten Sprüngen schon fällt er wieder hin, wälzt sich grunzend am Boden, steht dann mühsam auf, umkreist schwankend das Feuer, wirft den Bronzetopf um und bellt wie ein Hund. Schließlich bricht er in einen wilden Lachkrampf aus, schlägt mit Armen und Beinen wie irrsinnig um sich, verblödet dann nach und nach und bleibt endlich wie tot liegen. In einer langen Pause hört man jetzt nur noch das Schluchzen des Mädchens. Bis sie sich nach einer Weile aufrafft und an den immer noch grollenden Freund herantritt. Da der Betrunkene so nicht liegen bleiben kann, weiß sie ihn alsbald zu bestimmen, ihr bei der Wiederbelebung des Nebenbuhlers zu helfen. Sie holen Wasser aus dem nahen Weiher und besprengen ihm die Schläfen, wodurch er langsam wieder zu sich

kommt. Da er jetzt sein Unrecht einsieht, versöhnt man sich schnell und feiert das frohe Ereignis durch einen Tanz. Mit schnellem Griff lassen sie ihre weißen Obergewänder herunter, so daß ganz bunte, grünweißrot gemusterte Kimonos sichtbar werden, und brechen blühende Zweige von den Pfirsichbäumen. So tanzt sich der Betrunkene völlig wieder nüchtern, und das Stück endet in eitel Wonne und Lust.

Dieser novellistisch durchaus nicht bedeutende Theatertanz wurde von den drei Mädchen — die Darsteller sämtlicher Rollen, auch der Männer, sind Geishas — mimisch und choreographisch schlechthin meisterhaft dargestellt. Dabei gab diesmal nicht nur ein balladesker Gesang mit Instrumentalbegleitung oder Instrumentalmusik allein die Unterlage für die pantomimische Aufführung ab. Man ließ vielmehr jede Interjektion der Betrunkenheitstänze, all das Grunzen, Glucksen, Bellen, die Wein-, Schrei- und Lachkrämpfe, das Seufzen, Schluchzen und Wimmern von einer Sängerin des Orchesters zum Ausdruck bringen. Die Tänzerinnen hatten lediglich die dazugehörigen Bewegungen und Gesten und den adäquaten mimischen Ausdruck zu liefern. Trotzdem war die Gesamtillusion so stark, daß ich überhaupt erst gegen Schluß des Tanzes, und zwar infolge eines ganz unbedeutenden Versehens der Gärtnerin, bemerkte, wie bewußt und konsequent man die verschiedenen Darstellungsmittel auf Orchester und Bühne verteilt hatte.

Das nächste Tanzstück, Hidaro Kogatana betitelt, geht jetzt noch einen Schritt weiter, indem es schlechterdings alle überhaupt denkbaren Ausdrucksmittel der Schaubühne für seine Zwecke heranzieht und mit einem großen Gesangs- und Instrumentalorchester (Soli und Chor) vor allem auch den gesprochenen Dialog verwendet. Es handelt sich hier um ein Theaterstück großen Stils, von dramaturgisch und dichterisch gleich hohem Reiz. Hidaro Jingoro, der berühmte Holzschnitzer, sitzt mit seiner Frau zusammen im Arbeitsraum des Hauses beim Sake und spricht wieder einmal von der schönen Puppe, die er schon seit Jahren fertig im Schrank stehen hat — die er aber nicht verkaufen will, da er immer noch hofft, sie einmal lebendig werden und tanzen zu sehen. Er liebt das Bild seiner Hände, wie Pygmalion, der König auf Kypros, einst die von ihm selbst geschnitzte

Jungfrau aus Elfenbein geliebt hat. Nur daß er von keiner Aphrodite weiß, die ihm seinen Wunsch zu erfüllen und der Puppe, wenn auch nur vorübergehend, Lebensodem einzublasen vermöchte. Er kann sich nur auf eine alte Volkssage stützen, die seine Mutter früher einmal erzählt hat. Wenn der Meister ein Bildnis seiner Hände so liebt, daß er ihm eine Seele wünscht, soll er es täglich mit ein und demselben Namen anrufen. Unermüdlich: durch Monde, durch Jahre. Bis es eines Tages mit ja antworten wird. Und das muß kommen, falls der Meister nur ernstlich glaubt und die Geduld nicht verliert. Er braucht ihm dann nur Sake zu reichen, so wird es die Schale leeren, vom Piedestal heruntersteigen und leben.

Schon lange befolgt nun Jingoro den Rat der Legende, ohne sich durch die Erfolglosigkeit seines Tuns abschrecken zu lassen. Und wieder ist die Stunde da, wo er den Versuch zu erneuern pflegt. Wieder geht er zum Wandschrank, der das kostbare Kleinod beherbergt, öffnet die Tür und ruft die Puppe an. Einmal, zweimal, dreimal. Er ruft und wartet, und leise, aber deutlich hört er ein Ja. Die Puppe hat geantwortet. Das längst Ersehnte wird Ereignis. Außer sich vor Freude stürzt er zum Tisch, füllt eine Schale mit Sake und setzt sie der Puppe vor den Mund. Und sie trinkt. Kaum merklich, ohne die Lippen zu bewegen. Trinkt die Schale leer. Wie gebannt tritt Jingoro langsam zurück, ohne einen Blick von der Puppe zu wenden. Die Frau ist bis an die Rückwand des Zimmers geflüchtet. Auch sie wartet gespannt, voller Entsetzen. Auf das, was jetzt geschehen wird. Da läuft ein Schauer über den Leib der Puppe. Sie schüttelt sich, hebt prüfend die Glieder, neigt den Kopf bis tief auf die Brust und steigt mit ganz kleinen Schritten vorsichtig in das Zimmer hinunter. Und bleibt dann stehen. Unbeweglich. Wie der Meister, der jetzt beobachtet, was weiter kommen soll. Da sieht er sich plötzlich um, ob nicht ein Shamisen da ist. Die Puppe möchte vielleicht aufgespielt haben. Und gleich macht sie dieselbe Bewegung: dreht den Kopf und tastet mit schnellem Blick die Wände ab. Erschrocken eilt er in die Mitte des Zimmers. Sie aber folgt. In derselben Weise: mit gleicher Hast. Die Geliebte kopiert ihn. Ganz automatisch. Jede seiner Gesten, jeden Schritt

und alle seine Bewegungen. Auch als er jetzt prüfend ein paar Tanzposen macht. Mit fabelhafter Präzision und ohne jede Anstrengung oder Schwierigkeit macht sie alles nach. Und das enttäuscht ihn. Sein eigenes Selbst interessiert ihn nicht. Er möchte ein anderes, ein ganz neues Wesen finden: eine Geliebte höchst besonderer Art. Die Puppe lebt, hat aber noch kein Eigenleben, noch keine Seele. Er ist vorläufig noch in ihr. Er, der Schöpfer und Meister. Und wieder überlegt er. Das Schwert ist die Seele des Mannes, der Spiegel die Seele der Frau, sagt ein alter japanischer Spruch. Wie wär's, wenn er ihr einen Spiegel geben würde? Er besitzt noch einen aus der Zeit vor der Heirat. Von einem schönen jungen Mädchen. Ihn soll die Puppe jetzt zum Geschenk erhalten, damit sie eine Seele bekomme wie andere Menschen, wie die Geliebte aus früheren Tagen. Gleich holt er den Spiegel aus dem Nebenzimmer und steckt ihn der Puppe zu. Sofort hat sie ihre eigenen Bewegungen. Als ein neues Selbst offenbar, als ein Mensch für sich. Aber nein. Was sie jetzt macht, hat er schon einmal gesehen. Es sind die Gesten der schönen Geisha vom See bei Nikko, ihre Haltung, dasselbe Neigen des Kopfes, ihre ganze Art zu gehen, den Fächer zu halten und zu lächeln. Aus einem seiner Lieblingstänze von damals: in herben Mondnächten zur Kirschblüte. Er muß niederknien. Verblüfft, verwirrt. Die Beine versagen den Dienst. Denn immer wilder wird ihr Tanzen, immer schöner das Leuchten ihres Gesichts, das Lächeln ihres Mundes, immer verführerischer das feine Spiel der Glieder. Jetzt nimmt sie gar den Spiegel aus dem Obi und will tanzend hineinschauen. Da fällt er klirrend zu Boden. Sie hat nicht acht gegeben und ist zu Tode erschrocken. Ebenso der Meister. Beide stehen scharf im Profil und sehen sich unbeweglich an. Endlich will Jingoro den Spiegel aufheben. Aber auch sie beugt sich zu Boden, ganz wie er. Wieder hat sie keine Seele mehr, wieder macht sie ihm alles nach. Aber anders wie bisher: als sein Spiegelbild. Er sieht sich und alle seine körperlichen Bewegungen in einer neuen Dimension. Als reciproken Doppelgänger. Und ein unwiderstehlicher Drang überfällt ihn. Er will mehr über sich erfahren, mehr von seinem Wesen schauen. Langsam kommt er mit allerlei Gebärden

nach vorn, fängt dann zu laufen und schließlich zu tanzen an. Und immer geht die Puppe mit. Im Spiegel. Selbst bei den wildesten Sprüngen, bei den ausgelassensten Verrenkungen. Mit unfehlbarer Präzision setzt sie auch die kleinste Zufallsgeste in die Gegenstellung um. Was ihn zu immer neuen Sprüngen reizt. Seine Phantasie steigert sich ins Maßlose. Immer toller wird der beiden Tanz. Und gerade will man in ein bacchantisches Furioso einmünden, als von draußen her wüster Lärm ins Zimmer dringt. Ein jäher Schreck durchfährt die Tanzenden. Und ehe sich's der Meister versieht, liegt ihm die Geliebte wieder als Puppe in den Armen. Eben kann er sie noch in ihren Schrank zurücktragen. Dann stürmt ein Haufen Arbeiter herein, um das Geld für die Holzlieferungen einzufordern, das der Meister seit Jahren schuldig geblieben ist. Da er auch heute nicht zahlen kann, schlägt man ihm den rechten Arm ab. Wie es heißt, sollen die Holzknechte von Nebenbuhlern des Künstlers gedungen worden sein, um ihn zu weiterem Schaffen unfähig zu machen.

Hier schließt unser Tanzstück. In der zugrunde liegenden Novelle wird dann noch erzählt, daß der Meister trotz der Verstümmelung nur immer schönere Puppen geschnitzt hat. Jetzt mit der linken Hand. Sich selbst und der Welt zum Ruhme. Noch manches schöne Mädchen soll aus seiner Werkstatt hervorgegangen sein. Aber nie mehr hat er versucht, eine Puppe lebendig werden zu lassen. Und nie mehr hat er sich in eins seiner Geschöpfe verliebt. Deshalb eben sind sie schöner geworden als je.

Dieser Theatertanz steht an Erfindung und an dichterischem Gehalt durchaus auf der Höhe, wenn nicht höher, als die besten Sachen der Russen und könnte als phantastische Novelle von E. T. A. Hoffmann oder Edgar Poe sein. Außerdem hat er die äußeren und inneren Werte eines echten Tanzstücks. Der ganze Vorwurf drängt unmittelbar zu dieser Art von Bühnengestaltung. Das Lebendigwerden der Puppe bedingt ein Tanzspiel, und zwar von einer Form, die nicht nur das choreographische Umsetzen einer balladesken Handlung für die Bühne darstellt, sondern sich dem gesprochenen und gesungenen Drama so weit nähert, daß gelegentlich auch der Dia-

log zur Einführung und Verkleidung der organisch aus den Geschehnissen erwachsenen Tanzszenen benutzt wird.

Was die japanischen Geishas hier gezeigt haben, ist ein Tanzmärchen, wie es die Weltliteratur sonst kaum noch besitzt. Etwas beglückend Feines und Reines. In Gehalt und Form. Von so unerhörter Sicherheit im Stil, von einer Rundung im dramatischen Bau und einem Elan in der Abwicklung der so leichtflüssigen Szenenfolgen, daß man den liebenswürdigen Spuk noch auf lange hin nicht zu bannen weiß. Das Ganze ist bestes Theater. Bei hoher Kunststufe. Als Anekdote vorzüglich pointiert und auf die gefälligste, ganz und gar zutreffende Bühnenform gebracht. Man kann sich nichts Unterhaltsameres denken. Und trotz der Anlehnung an die Pygmalionsage auch nichts Japanischeres. Das Stück hat etwas von der Wildeschen Zigarette: es ist köstlich und läßt unbefriedigt.

Ebenfalls von recht guter Wirkung, wenn auch künstlerisch nicht so bedeutend wie die beiden letzten Geisha-Stücke, sind einige der aus dem No stammenden Theatertänze, die auf der Ausstellungsbühne gezeigt wurden. Einer der amüsantesten hieß Momjigari: der Ahorngeist. Die Knechte eines Ritters haben Zweige von einem Ahornbaum gebrochen und dadurch den Geist des Baumes beleidigt. Um sich zu rächen, erscheint er dem Ritter auf dem Reisewege als eine Prinzessin mit allerlei Gefolge. Da die junge Dame sehr liebenswürdig zu ihm ist, läßt sich der Ritter bereden, im selben Gasthause abzusteigen und das Nachtmahl mit ihr einzunehmen. Bei dieser Gelegenheit wird dem Ahnungslosen ein Betäubungsmittel in die Speisen gemischt, worauf der böse Geist mit seinen Helfern verschwindet. Er will dann später, wenn alle in tiefem Schlafe liegen, wiederkommen und seinen Racheplan ausführen. Inzwischen erscheint aber ein guter Geist, um den Ritter zu warnen. Da es ihm aber trotz aller Mühe nicht gelingt, den Eingeschläferten aufzuwecken, läßt er wenigstens sein Schwert zurück, so daß ihm der böse Geist, als er dann später in schrecklicher Gestalt zurückkehrt, nichts an-

haben kann und unverrichteter Sache wieder auf seinen Baum klettern muß.

Diese ganz typische No-Handlung hat sich immerhin recht zwanglos zu einem Tanzstück ausweiten lassen. Wo die verschiedenen Tänze und tanzartigen Szenen nicht unmittelbar aus dem Stoff herauswachsen, sind sie geschickt in die Handlung eingefügt. Die Unterhaltungsspiele der Mädchen im Gefolge der vermeintlichen Prinzessin und, als Gegenstück dazu, der Tanz der betrunkenen Ritterskuechte, die Einschläferungszeremonie des bösen Geistes, die Manipulationen, mit denen der gute Geist den Ritter zum Erwachen zu bringen sucht, und der große Kampftanz des Ritters mit dem bösen Geist, haben bei aller Geschlossenheit als Solonummern im Ablauf des Ganzen doch ihre feste Verankerung gefunden.

Jedenfalls gehören die beiden letzten Stücke der Geishaschulen, der Gärtner- und der Holzschnitzertanz, und dieser No-Tanz der Schauspieler zum Liebenswürdigsten und in sich Vollendetsten, was das Theater nicht allein in Japan, sondern überhaupt hervorgebracht hat. Diese Tanzstücke sind von den vielen Gattungen der japanischen Bühne das Ursprünglichste und Echteste. Sie vor allem sollte man einmal in Europa zeigen. Ein großer Erfolg wäre ihnen sicher. Mindestens der gleiche, wie man ihn den Russen bereitet hat.

DIE PUPPEN VON OSAKA

In Japan gibt es zwei Arten von Puppentheatern: das Ningyotsukai, wo die Puppen von schwarz angezogenen Menschen geführt werden, und das Ito-Ayatsuri, wo die Puppen an Fäden hängen. Dieses letzte stammt aus jüngerer Zeit und ist aller Wahrscheinlichkeit nach fremder Export. Es war stets das minder beliebte und kommt heute kaum noch vor. Das Ningyotsukai wird dagegen immer gern gesehen und namentlich von den breiteren Massen des werktätigen Volkes eifrig besucht. Allerdings nur in Osaka, der bedeutendsten Fabrikstadt des Landes. Wenigstens gibt es nur noch hier ständige Puppentheater, die dann gelegentlich auch in anderen Großstädten, namentlich in Tokyo und Kyoto, gastieren und jedesmal mit großem Beifall aufgenommen werden.

Vor allem sind es zwei Theater, die sich eines ganz besondern Rufes in der japanischen Kunstwelt erfreuen und tatsächlich auch eine ganz besondere Sensation dieses an Sensationen so reichen Landes darstellen: das Bunraku-za, das beliebteste und älteste am Platze, und das nicht minder gute, wenn auch um einiges jüngere, das Chikamatsu-za. Jenes gehört dem berühmten Gidayu-Sänger Settsu Daijo, während dieses durch die Kunst des noch volkstümlichern Osumi seine künstlerische Note erhält. Die Gidayu-Sänger spielen nämlich im Puppentheater eine besonders wichtige Rolle. Sie haben das Stück jedesmal in seinem ganzen Verlauf vorzutragen und so die ganze Aufführung mit ihrer großen, gediegenen und so eminent eindringlichen Kunst zu stützen. Kein Wunder daher, daß hier in Osaka die hervorragendsten Gidayu-Sänger des Landes wirken.

Ehe wir den Zuschauerraum des Bunraku-za betreten, lassen wir uns die Puppen zeigen. Ein verhutzelter alter Mann steht am Eingang bereit. Er macht seine tiefen Verbeugungen und führt uns

dann über verwahrloste Treppen und Höfe, durch düstere Gänge und mit allerlei Gerümpel angefüllte Magazine in einen niedrigen, schlecht beleuchteten Raum, wo sie in langen Reihen aufgestellt sind. Die kostbaren unter Glas und in Seidenpapier gewickelt. Einigen zieht man gerade neu gebügelte Kleider über. Andere werden frisiert und mit seidenen Tüchern abgerieben. In der einen Ecke prüft ein Mechaniker das Gestänge, worauf der ganze Körper montiert ist. Mehrere Puppen warten offenbar auf ihren Auftritt. Sie sind dicht neben der Tür an die Wand gelehnt: mit gesenkten Köpfen und schlaff am Körper herunterfallenden Armen. Ein kleiner Junge hockt als Wache dabei. Als wir näherkommen, springt er auf und tritt mißtrauisch vor seine Schützlinge.

Die Puppen haben etwa zwei Drittel bis drei Viertel Lebensgröße, wirken also durchaus menschenartig und wahren doch auch wieder den Charakter des Marionettenspiels. Dabei stehen sie jedesmal in einem dramaturgisch bedingten Verhältnis zueinander. Die in der Handlung besonders hervortretenden Figuren sind größer als die anderen, weniger bedeutungsvollen. Daß sich die Darsteller von Nebenrollen im Puppentheater ungebührlich vordrängen, ist auf diese Weise ausgeschlossen. Von den Hauptfiguren sind dann wiederum die Männer technisch besser durchgebildet als die Frauen. Sie haben zumeist die wichtigen, das Stück tragenden darstellerischen Aufgaben und müssen deshalb über diffizilere Ausdrucks-Möglichkeiten verfügen. Sie können die Augenbrauen, die Augen und die obere Mundpartie bewegen, während die Frauen sich auf ein Verstellen der Augen beschränken müssen. Es genügt hier, wenn sie lächeln oder weinen. Dagegen ist bei allen Puppen der Kopf durch ein Kugelgelenk nach jeder Richtung hin drehbar. Auch sind die Finger-, die Handwurzel-, Ellbogen- und Schultergelenke überall beweglich, da allerlei Fächerpositionen, auch Essen, Trinken und Schreiben, sowie Fechten und Shamisenspielen zu ihren wesentlichen Obliegenheiten gehören.

Ganz wundervoll sind die Köpfe ausgeführt. Sie suchen so etwas wie einen mittlern Ausdruck des betreffenden Charakters festzuhalten und wirken bei aller Diskretion der Formen und Farben

und trotz der zu kleinen Dimensionen unerhört plastisch und lebensvoll. Die Gesichter der Frauen sind meist schneeweiß, womit das wohlgepflegte, in kunstvolle Frisuren gebändigte pechschwarze Haar und die farbigen Kostüme wirksam kontrastieren. Man bevorzugt Rot und sattes Hellblau, Gelb und Tabakbraun und Schwarz mit Silber. Die Gesichter der Männer zeigen dagegen eine leichte Fleischtönung. Dafür sind aber die Mund-, Nasen- und Augenlinien schärfer konturiert. Der ganze Kopf wird bis ans Groteske herangeführt. Trotz der natürlicheren Farbe machen die Gesichter den Eindruck von Masken, die allerdings nachher im Spiel zu vibrierendem Leben erwachen. Wie die Menschen im Theater hat man auch die Puppen mit verschwenderischer Pracht und ausgesuchtem Raffinement gekleidet.

Die Köpfe sind sämtlich sehr alt. Wie alt, wußte unser Gewährsmann nicht zu sagen. Wenigstens nicht genau. Manche wären wohl schon an die dreihundert Jahre im Gebrauch, meinte er. Zum Beispiel ein paar männliche Puppen, die heute nur noch in einem einzigen Stück die Hauptrollen spielen und die er mit besonderer Andacht umständlich auswickelte. Daß er sie abgöttisch liebte, merkte man an der Art, wie er von ihnen sprach und wie er sie uns zeigte und erklärte. Man kann die Köpfe heute nicht mehr machen. Viele Generationen schon mühen sich vergeblich. Die Zusammensetzung des Lackfirnis ist ein Geheimnis der Erfinder geblieben. Wie bei unseren Geigen. Die heute gefertigten Puppen sehen zwar in der Hand sehr schön aus. Sie wirken aber nachher nicht. Sie bleiben Schemen. Tot, kalt und leer. Sind Kinderspielzeug, nicht aber Lebenssymbole für reife Menschen. Sie phosphoreszieren nicht, haben auf der Bühne keine Vitalität. Wirken ganz und gar materiell. Kein Wunder also, daß die alten Puppen sämtlich wie Kleinodien gehütet und vom Volk wie Heiligenbilder verehrt werden. Sie haben auch des Nachts ihre besondere Wache. Einen Diebstahl würde man als schweren Frevel empfinden und streng ahnden. Denn jeder weiß, daß mit den Puppen auch ihre Kunst zerfallen müßte. Nur solange die alten Köpfe heil bleiben, kann es ein Puppentheater geben. So lange aber wird es eins geben. Es ist zu schön und zu japanisch.

Das Bunraku-za liegt neben dem Tempel Goryo. Mitten in der Stadt, die eine der arbeitsamsten und lebhaftesten im Lande ist. Kirche, Bühne und Freudenhäuser halten auch hier gute Nachbarschaft. Denn gleich hinter dem Theater beginnt das Yoshiwara.

Das Haus ist baufällig, die einfache Fassade geschwärzt und verwittert, das Ganze wie mit Patina überdeckt. Und alt wie das Äußere sind auch seine Manieren. Das Bunraku-za wird als Tagestheater geführt. Man spielt von zehn Uhr morgens bis sieben oder acht Uhr abends. Ununterbrochen und mit ganz besonderm Eifer. Vor besonders interessierten Zuschauern. Auch nimmt man den Leuten nur ein geringes Eintrittsgeld ab und bleibt überhaupt in den engen Grenzen einer ehrwürdigen Tradition. Das Publikum geht hier familienweise hinein. Buchstäblich mit Kind und Kegel. Der Theaterbesuch wird zum Fest. Jede Art von Arbeit ruht dann. In der Werkstatt und im Hause. In aller Frühe schon wird aufgestanden, sorgfältig Toilette gemacht und dann gleich nach dem ersten Frühstück ins Theater gepilgert. In Japan hat alles seine Zeit. Der Beruf, die Familie, der Tempel und das Theater. Auch die Liebe. Man mischt hier nicht gern. Tut, was man immer zu tun wünscht, ganz und allein. Daß man in Europa vielfach im Arbeitsrock aus dem Geschäftszimmer unmittelbar zu einer Première stürzt, findet der Japaner barbarisch.

Gespielt werden „Die siebenundvierzig Ronins", die ich vor einigen Tagen in Tokyo von wirklichen Schauspielern gesehen hatte. Glücklicherweise. Denn jetzt kann ich vergleichen. Und muß den Puppen ohne weiteres den Vorzug geben. Wenn es überhaupt möglich war, erscheint hier das rein Spielerische noch gesteigert. Die Puppen machen noch besseres Theater als die Menschen. Ihr Spiel ist noch strengere Kunst, ist bei höchster Intensität des Ausdrucks durch das Fehlen hemmender Menschlichkeit ganz aufs Symbol gestellt. Puppen spielen hier wie Menschen, an Stelle von Menschen. Alle Realität hat sich verflüchtigt. Geblieben ist nur das, worauf es allein ankommt: das Gleichnis, das Abbild. Menschlich-Allzumenschliches wurde in eine neue Dimension gesetzt, wurde ins voraussetzungslos Ästhetische hineingehoben. Die Aufteilung von Ton und Geste hat

zur letzten spielerischen Konsequenz geführt. Sänger oder Sprecher geben die Unterlagen: singen oder sprechen. Und Puppen agieren dazu: werden von anderen Männern geführt und bewegt. Von Künstlern wie jene. Ganz im Sinne der gesungenen oder gesprochenen Worte, derer Schilderungen und Ausbrüche. Ganz in der Art ihrer Verdichtung und Vertiefung. Ehrlich im Spiel und ehrlich im Ausdruck. Mit einer Unerschrockenheit sondergleichen. Klar in der psychologischen Erkenntnis, sicher im Wurf, überlegen in der Technik. Sie vereinfachen und übertreiben. Aber nicht einmal viel. Nur unerhört bewußt, zielsicher und unerbittlich. Ohne Unehrlichkeiten und Vertuschungen. Frei sitzen die Sänger und Sprecher auf der Bühne. In ehrwürdigen Trachten, vor Pulten mit Büchern. Zu einem, zu mehreren oder vielen. Je nachdem, was die Szene gerade für einen Darstellungsapparat braucht. Frei führen die Spieler ihre Puppen hinter niedrigen, kaum bis zu den Knien reichenden Bretterverschlägen: die meisten in schwarzen Kapuzen, einige sogar, die berühmtesten und beliebtesten, ganz ohne Vermummung in den blaßblauen Flügelschürzen der alten Gidayu-Tracht. Und niemand stößt sich an diesen Dingen. Jeder weiß ja, daß es Spiele sind, die dort oben gezeigt werden — daß also Spieler da sein müssen, die den künstlerischen Ausdruck leisten und die notwendigen Handgriffe vollziehen müssen. Dazu hat man die Sänger und Sprecher auf ihren Podien ins Bühnenblid einbezogen und die Puppen im allgemeinen so farbig kostümiert und ihre Gesichter so hell gehalten, daß sie sich von den schwarzen Kutten der Spieler wirkungsvoll abheben. Schon nach einigen Minuten sieht man sie gar nicht mehr.

Allerdings schweben die Puppen gleichsam in der Luft. Ihre Beinbewegungen sind mark- und kraftlos. Und daran muß sich der Europäer zunächst gewöhnen. Dem Japaner ist der dramaturgische Mechanismus des ganzen Spielapparates aber derart in sein Bewußtsein gedrungen, daß beim Genießen keinerlei Hemmungen entstehen.

Als wir hereinkommen, gibt es gerade eine Abschiedsszene. Eine Frau will sich ins Yoshiwara verkaufen, um ihren Mann zu retten. Ein einzelner Sprecher bestreitet zunächst den ganzen Text. Nicht als Rhetoriker, sondern als großer Tragöde. Er schöpft die Situation völlig aus und stellt die Empfindungen bis in den letzten sprachlichen Ausdruck hinein wirklich dar. Die weibliche Puppe wird von drei, der männliche Gegenspieler sogar von vier Leuten geführt. Der eine hält die Puppe an ihrem Gestänge, der zweite und dritte bewegt die Arme und der vierte den Kopf. Alle arbeiten auf diese Weise miteinander und als Ganzes dann mit dem Sprecher. In restloser Harmonie. Die Posen und Bewegungen sind gleich vollendet. Von einer gestischen Schlagkraft, die oft über alle Wirklichkeit hinausgeht. Die Nebenfiguren haben nur höchstens zwei, meist sogar nur einen Führer. Sie bewegen sich einfacher und stehen im Verhältnis zu den Hauptfiguren gleichsam schon dadurch in einem zweiten und dritten Querschnitt.

In der nächsten Szene werden mehrere Sprecher aufgeboten. Sie ist für den Ablauf des Stückes von größerer Bedeutung und verlangt deshalb subtilere Ausdrucksmittel. Jede der fünf Personen hat jetzt ihren eigenen Sprecher. Schließlich kommt dann noch ein Shamisenspieler dazu, der für die wirksame Herausarbeitung des szenischen Höhepunktes sorgen muß. Bis dahin hat eine diskrete Instrumentalbegleitung hinter der Szene genügt.

Der jetzt folgende Teehausauftritt bringt ein bezauberndes Blindekuhspiel der Geishas. Die Puppen werden jedesmal nur von einem Manne geführt, liefern aber trotzdem mit den wenigen charakteristisch angesetzten Bewegungen den Eindruck anmutigster Kultur. Die dann auftretende Hauptperson des Stückes bedienen wiederum vier Männer. Darunter einer ohne Kapuze. Gleichzeitig mit ihr kommt der zugehörige Sprecher aus der Kulisse und hockt links vorn am Proszenium hin. Auf der Seite also, wo die Figur steht, für die er zu reden hat. Die Puppe markiert durch fortlaufende Fächergesten eine leichte Betrunkenheit mit der vollendeten Diskretion eines großen Schauspielers. Dann wird gegessen. Mit noch einigen anderen zusammen. Ein endloses Mahl, wobei die jüngeren Mädchen aufwarten.

Graziös und manierlich. Die älteren singen und tanzen dazu. Nach der großen Szene ist der Solosprecher abgegangen. Jetzt haben wieder andere den Dialog übernommen. Minder bedeutende, für den inhaltlich nicht so wichtigen, mehr dekorativen Auftritt. Bei Gastmählern und ähnlichen Unterhaltungen genügt meist ein einziger Gidayu für alle Personen.

Der nächste Akt verfügt über einen besonders großen Darstellungsapparat. Hier sitzt ein ganzes Orchester von fünf Sängern und sechs Shamisenspielern auf der Bühne. Die Ausdrucksmittel wachsen mit der Bedeutung der Szenen. Zunächst macht eine junge Frau Toilette. Sehr umständlich und lange. Mit Shamisenbegleitung. Dann begibt sie sich auf eine Reise, deren Verlauf in Form eines großen Tanzes dargestellt wird. Zu einer Ballade für Chor- und Solostimmen. Die Sänger beschreiben die wesentlichsten Erlebnisse, und die Puppe deutet sie tanzend aus. Der Auftritt zieht sich für unsere Begriffe sehr in die Länge, ist aber rein artistisch eine staunenswerte Leistung.

Und so geht es in bunter Folge weiter. Bei Füllszenen arbeiten nur Kapuzenführer, also untergeordnete Leute. Die Sprecher und Shamisenspieler bleiben dann meist hinter den Kulissen. Auch sie sind nicht erstklassig und dürfen sich noch nicht sehen lassen. Um so wirksamer gerät dann die Hauptszene des ganzen Abends, wofür die besten Gidayus aufgespart werden. Als sie erscheinen, bricht ein Beifallssturm los. Erst nach einigen tiefen Verbeugungen nehmen die beiden auf ihrem Podium Platz: der berühmte Sänger und sein nicht minder berühmter Begleiter. Dann erst darf das Spiel weitergehen. Hier spricht und singt also wieder nur ein einzelner für alle auf der Szene handelnden Puppen. Der Meister duldet niemanden neben sich. Wenn er spricht, haben alle anderen zu schweigen. Was sich hier in Japan übrigens von selbst versteht. Die Achtung vor dem Können des Allgewaltigen ist viel zu groß, als daß sich jemals ein anderer anmaßen würde, mit ihm in Konkurrenz zu treten. Die Japaner sind sehr autoritätswillig. Sie beugen sich gern vor Namen und Ruf. Und haben hier allerdings besondern Grund. Obwohl es zweifellos besser wirkt und zu klareren szenischen Verhältnissen führt,

wenn jede einzelne Figur ihren Sprecher hat, muß die grandiose Leistung dieses Künstlers doch höchste Bewunderung erregen. Der Mann spricht und singt geschlagene zwei Stunden. So lange etwa wie der erste Götterdämmerungsakt spielt. Und zwar ganz allein und fast ohne Unterbrechung. Und mit einer Kraft und Intensität des Ausdrucks, die auch den Europäer bis zum Schluß im Banne hält.

Das japanische Puppentheater ist eine kulturelle Erscheinung, die kaum sonst ihresgleichen hat. Es beruht weder auf der künstlerischen Laune einzelner, noch auf dem Bestreben, eine mehr volkstümliche Abart des eigentlichen Theaters zu schaffen, sondern ist ein organisches Glied in der Entwicklung der japanischen Bühnenkunst und als solches ein ganzes Jahrhundert, von 1650 bis 1750 etwa, für das öffentliche Leben des Landes von epochaler Bedeutung gewesen. Und auch heute finden sich noch in allen Kreisen der Bevölkerung Liebhaber, die dieser eigenartigen Kunstform mit Anteilnahme und Ergriffenheit zusehen und zuhören — die sich ihre Lieblingstücke aus der dramatischen Literatur von Puppen vorspielen lassen.

Das japanische Puppentheater will also etwas anderes bieten, als die verschiedenen Marionettenspiele, die wir sonst im Orient finden oder die gelegentlich in Deutschland angetroffen werden, ob sie sich nun von altertümlichen Volksbelustigungen herleiten oder Neubelebungen einzelner Künstlergruppen sind. Es will nicht eine mehr primitive Schaukunst für Jahrmärkte und sonstige Volksfeste sein, sondern möchte ernst und vollwertig genommen und dem von wirklichen Menschen gespielten Theater gleichgeachtet werden, weil es tatsächlich Menschen darzustellen unternimmt und menschliche Gefühle, Leidenschaften und Schicksale zu vermitteln sucht. Es will, seiner ganzen historischen Entwicklung nach, das Menschentheater ersetzen und spielt deshalb richtige Dramen auf einer richtigen Bühne mit fast lebensgroßen Figuren, die künstlerisch und technisch so vollendet gearbeitet sind, daß sie den Führer in den Stand setzen, dramatische Handlungen großen Stils durchzuführen.

Die gelegentlich auch von Japanern geäußerte Ansicht, daß die heute noch allgemein gebräuchlichen stilmäßigen Ausdrucksformen der Schauspieler von den Puppen herrühren und das Menschentheater eine Fortsetzung des Puppentheaters darstelle, ist deshalb nicht richtig. Im Gegenteil. Das Puppentheater hat sich bemüht, den Stil des bekanntlich schon vorher dagewesenen Menschentheaters nachzumachen und durch allmähliche Verbesserungen des Puppen-Mechanismus, durch Schulung der Führer, vor allem aber durch die Heranziehung der berühmtesten Gidayu-Sänger zu einer vollwertigen dramatischen Kunstform zu gelangen. Das künstlerisch so fein empfindende japanische Volk wußte von vornherein für sein Theater eine bis heute wirksam gebliebene stilisierte Formensprache zu entwickeln, die damals ohne weiteres auch von den Puppenführern übernommen werden konnte, und zwar um so eher, als die japanische mit bloßen Marionettenspielen, sondern mit höchster Ausdruckskunst Schauspielkunst vor allem Gestenkunst ist und die Mimik erst in zweiter Linie heranzieht.

Jedenfalls haben wir es hier im japanischen Puppentheater nicht zu tun. Die japanischen Puppen liefern das aparteste und gleichzeitig echteste und aufrichtigste Theater, das heute in der Welt betrieben wird. Was sie gestalten, sind vertiefteste menschlich-künstlerische Werte. Die Mittel, mit denen es geschieht, die denkbar einfachsten. Automaten stellen Menschen dar. Holzpuppen bringen Erschütterungen hervor. Marionetten lassen große Nationaldramen lebendig werden. Was hier vorgeht, ist Theaterspielkunst letzten und höchsten Grades. Ganz Theater, ganz Spiel und ganz Kunst.

EUROPÄISCH-JAPANISCHES DILETTANTEN-THEATER

Es ist für das japanische Volk bezeichnend, daß es sich bis auf den heutigen Tag sämtliche Entwicklungsphasen seiner dramatischen Kunst lebendig erhalten hat — daß es auch an den älteren und ältesten Ausdrucksformen seines Spieltriebes immer wieder Vergnügen findet und gelegentlich immer wieder danach verlangt. Die uralten, von China und Korea übernommenen Bugaku-Tänze werden bei großen religiösen Feiern des Hofes stets mit besonderer Anteilnahme vorgeführt und die Kagura-Pantomimen fehlen bei keinem Tempelfest. Das No erfreut sich seit Jahrzehnten nicht nur in konservativen Kreisen, sondern bei der ganzen japanischen Intelligenz einer gesteigerten Beachtung. Die Osakapuppen spielen jahraus, jahrein in mehreren Theatern und gastieren unter größtem Zulauf aller Kreise in Tokyo, Kyoto und anderen Plätzen. Die Gidayu-Weise ist immer noch die Grundlage der heutigen japanischen Konzerte und beherrscht, zusammen mit den Erzählern, die volkstümlichen Variétés der Hauptstädte. Irgendein aus dem No oder den alten Volkstänzen abgeleitetes Tanzstück schließt fast jedes Theaterprogramm ab und die Dramen des älteren und neueren Kabuki bilden das eigentliche Repertoire der japanischen Nationalbühne. Ihr Stammbaum grünt also noch und blüht. Er hat aber keine Schößlinge mehr. Und wächst nicht. Schon seit vielen Jahren. Auch trägt er keine Früchte, die im Volkstum von neuem Wurzel schlagen und richtig gedüngt und gepflegt irgendeine Abart der nationalen Bühnenkunst im Sinne fortschrittlicher Entwicklung hervorbringen könnten. Es geht ihm wie den Kirschbäumen hierzulande, die für zehn oder zwölf Tage im April schneeige Blüten treiben. In verschwenderischer Pracht. Sie erfreuen die Menschen, diese Blüten, fallen aber ab und verwehen. Ohne Früchte zu tragen.

So hat man sich denn in Japan immer von neuem die Frage vorgelegt, wie der unheilvollen Stagnation der nationalen Bühnenkunst

aufgeholfen und dem noch keineswegs verdorrten Baum neuer Saft und neue Kraft zugeführt werden könnte. Das dichterisch und dramatisch nicht sehr bedeutende neuere Kabuki, der letzte bedeutsamere Zweig des japanischen Nationaldramas, genügt den Japanern längst nicht mehr. Seine mythischen, legendären und allenfalls historischen Stoffe und die einseitigen Problemstellungen sind ihnen heute zu fern gerückt, um für sich allein genügend zu interessieren. Man will das alles gewiß weiter pflegen. Nur muß daneben etwas anderes kommen. Das Land ist plötzlich in eine ganz neue Epoche getreten und mit Riesenschritten schon eine gute Strecke vorwärts gegangen. Sein rühriges und intelligentes Volk hat sich durch die Vermittlung Europas in wenigen Jahrzehnten zu einer bedeutsamen materiellen Kultur aufgeschwungen, die zwar noch längst nicht abgeschlossen, immerhin aber so weit gefestigt wurde, daß man jetzt auch an die Schöpfung neuer, idealer Werte gehen und neben den technischen und wissenschaftlichen auch die künstlerischen Systeme gründlich revidieren, der materiellen Kultur also eine gleich bedeutende ideale Kultur an die Seite stellen möchte. Und da man bei der Übernahme materieller Errungenschaften mit Europa keine schlechten Erfahrungen gemacht hat, glaubt man jetzt am besten zu tun, wenn man auch für die Reorganisation der verschiedenen Künste, ganz besonders der wichtigsten, der Kunst der Schaubühne, wiederum dem Beispiele der europäischen Kulturvölker vertraut, was um so verständlicher ist, als das japanische Volk eine Dichter- und Theaterpersönlichkeit, die imstande wäre, aus dem lebendigen Volkstum und seiner Tradition heraus die Schöpfung eines japanischen Nationaldramas und eines japanischen Nationaltheaters durchzuführen, zurzeit nicht besitzt.

Es fragt sich dabei nur, ob Europa den Japanern in Fragen idealer Kultur auf gleiche Weise dienen kann, wie für die verschiedenen Zweige materieller Kultur, der technischen und wissenschaftlichen Disziplinen — vor allem aber, ob sie mit demselben Geschick und demselben Erfolg bei der Schöpfung eines modernen künstlerischen Theaters am Werke sind, wie sie eine moderne Kriegsflotte gebaut und sich den modernen Verkehrsbedingungen angepaßt haben.

Und das glaube ich nicht. Europa vermag ihnen für den Augenblick etwas den praktisch-kulturellen Errungenschaften auch nur annähernd Gleichwertiges in künstlerisch-kultureller Hinsicht nicht zu bieten. Weil wir selbst keineswegs in gefestigter künstlerischer Kultur sitzen und an wirklich und wahrhaft führenden Männern keinen Überfluß haben. Auch bei uns werden die energetischen Kräfte der Länder und Völker im Wettlauf um die Lösung technischer und wirtschaftlicher Probleme so ziemlich aufgebraucht, und für die Pflege idealer Güter der Menschheit bleibt nicht allzu viel übrig. Man braucht sich ja nur einmal das Staatsbudget einer europäischen Großmacht, etwa das des Deutschen Reiches, anzusehen. Während für militärische, wirtschaftliche und handelstechnische Zwecke, für Wissenschaft, Kultus und Unterricht Milliarden ausgeworfen werden, muß sich die Kunst mit einigen hunderttausend Mark begnügen. Einer der Nationalhelden Deutschlands war der Graf Zeppelin. Wie die Dinge liegen, mit Recht. Ich wüßte nicht, wen man als Mensch und Schöpfer mehr achten und verehren sollte. Und einer der letzten Nobelpreise für den besten Dichter ging nach Indien. In Europa gab es keinen, nachdem man im Jahre 1913 schon Gerhart Hauptmann ausgezeichnet hatte. Gewiß eine vornehme und feine Poetennatur, aber ebenso sicher keine Persönlichkeit von epochaler oder gar menschheitbewegender Bedeutung. Mit dem Schweden August Strindberg ist der letzte Dichter europäischer Struktur, der letzte Dramatiker großen Schlages dahingegangen. Und auf anderen Gebieten sieht es ähnlich aus. Wo ist heute der ganz große Musiker, wo der ganz große Maler? Von den beiden anerkannt besten Schauspielern Berlins, also Deutschlands, hat der eine, Albert Bassermann, ein brüchiges Organ, und der andere, Alexander Moissi, ist kein Deutscher. Und in den übrigen Ländern steht es nicht besser, eher schlechter. Dafür gibt es aber Leute, die mit ihrem Flugzeug hoch oben in der Luft Saltomortale schießen. Zum Entzücken der europäischen Damen, die ihnen begeistert Kränze winden und, wenn irgend möglich, selbst mit in den Sitz steigen. Der Lorbeer, der einst des Dichters Stirn zierte, schmückt heute eines Schlossers Haupt. Da ist nichts zu machen. In den Zeiten, wo Hephaistos von früh bis spät seinen Hammer auf

den Ambos fallen läßt, werden die zarten Klänge von Apollos Harfe füglich überhört. Es handelt sich da um ganz natürliche akustische Vorgänge.

Die Japaner sollten sich also darüber klar sein, daß sie zum mindesten etwas den materiellen Gütern Gleichwertiges auf idealem Gebiet von uns nicht erwarten dürfen. Immerhin ist aber noch Tüchtiges genug vorhanden, um die gründliche und vor allem kritische Beschäftigung der japanischen Intelligenz mit dem modernen europäischen Theater zu rechtfertigen. Vor allem, da wir in der glücklichen Lage sind, von Vorhandenem zehren zu können: von Kunstwerken, die wir die klassischen nennen. Besser als das, was man dem Publikum augenblicklich in Tokyo zu vermitteln sucht, ist das europäische Drama und Theater jedenfalls. Viel besser, und vor allem ganz anders. Denn leider ist man hier keineswegs mit dem nötigen Geschick und Erfolg am Werke, ganz abgesehen davon, daß ein bedingungsloses Übernehmen der modernen europäischen Theaterkunst für den Japaner überhaupt nicht im Bereich der Möglichkeit zu liegen scheint.

Gewiß stellt das ganze Problem zunächst eine rein japanisch-nationale Angelegenheit dar, die man getrost auf sich beruhen lassen könnte, wenn es uns einerlei sein dürfte, in welcher Verfassung das europäische Drama dem ästethisch so fein empfindenden und gerade vor der Schaubühne so kritischen japanischen Volke vorgeführt wird. Das ist aber nicht der Fall. Und so geht die ganze Sache immerhin auch uns etwas an. Wenn die Japaner schon einmal den Wunsch hegen, mit unserer Kunst bekannt zu werden, um sich zu unterhalten und sich daran zu erbauen, um ihre eigene Art gegebenenfalls davon befruchten zu lassen, so haben die europäischen Kunstfreunde, und natürlich in erster Linie die in Frage kommenden Künstler selbst, doch ein lebhaftes Interesse daran, daß ihnen diese unsere Kunst ihrem letzten Wesen nach richtig und schlagend vor die empfänglichen Sinne gebracht — daß ihnen das kulturelle Heilmittel unverfälscht und nicht im Surrogat verabreicht wird.

Wie gesagt: der Übernahme und Ausnützung von Errungenschaften wissenschaftlich-technischer Art stand und steht in Japan

nichts im Wege. Der Cholerabazillus kann dort mit denselben Mitteln bekämpft werden, wie bei uns, und auch das Telephon tut überall die gleichen Dienste. Derartige Kenntnisse und Erfindungen brauchen nur richtig und zweckmäßig angewendet zu werden, um in allen Zonen den gewünschten Erfolg zu haben. Die Materie läßt sich verpflanzen, nicht aber der Geist. Wenigstens nicht ohne weiteres, was von den Japanern bei all ihrer Klugheit in ihrem unstillbaren Verlangen nach neuen Werten offenbar nicht genügend beachtet worden ist. Zwischen europäischen und asiatischen Völkern gähnt nun einmal die Kluft andersartigen, oft entgegengesetzten Empfindens und einer ihrem Wesen nach durchaus voneinander abweichenden allgemeinen Bildung. Der Westen und Osten kommen hier nicht zusammen. Ganz abgesehen von den verschiedenen Temperamenten und psychischen Veranlagungen der beiden Völkergruppen fehlt den Japanern als Unterlage für das Verständnis unseres geistigen Lebens und seiner Brechungen in den einzelnen Kunstzweigen vor allem die Kenntnis der klassisch-griechischen Kultur, auf die sich bei uns letzten Sinnes doch alles stützt, ebenso wie uns dann wieder das tiefere Verständnis für die menschlichen und gesellschaftlichen Beziehungen des japanischen Altertums, für seine höchst eigenartigen inneren Daseins- und Ehrbegriffe und den hieraus bedingten Verlauf der geschichtlichen Entwicklung abgeht. Wir wüßten daheim mit dem alten japanischen Theater ebensowenig anzufangen, noch weniger vielleicht, als die Japaner mit dem unsern anzufangen wissen. Schon weil uns die nötige äußere Gewandtheit und die darauf begründete rein schauspielerische Begabung fehlt. Obwohl das deutsche Theater die ganze Weltliteratur zu beherrschen sucht und Stücke aus allen Zeiten und von allen Völkern zu spielen pflegt, hat es sich mit gutem Grund an das japanische Drama bisher noch nicht herangewagt. In den vereinzelten Fällen, wo es geschehen ist, jedenfalls ohne Erfolg.

Schon gegen Ende des verflossenen Jahrhunderts glaubten sich die Japaner am europäischen Drama versuchen zu müssen. Sada Yacco, eine ehemalige Geisha, ist die erste gewesen, die zusammen mit ihrem Manne, Herrn Kawakami, einer geschickten, im Grunde aber unbedeutenden Abenteurernatur, europäische Stücke gespielt hat, wenn man die ganz freien, den japanischen Verhältnissen und dem japanischen Geschmack angepaßten Verarbeitungen europäischer Meisterwerke zu meist läppischen Farcen so nennen will. Othello, der nicht als Mohr, sondern als Gouverneur von Formosa auftrat, erdrosselte Desdemona auf einer preußischen Feldbettstelle. Brabantio wurde zum spanischen Finanzminister und zeichnete sich durch besondere Vorliebe für Whisky, Kaffee und Zigaretten aus. Und Bianka hatte man zur Geisha gemacht. Es müssen damals lustige Zeiten für die in Japan lebenden Europäer gewesen sein, als Hamlet auf dem Zweirad über die Bühne fuhr und sein Vater, der Geist, in moderner japanischer Generalsuniform mit goldenen Fransenepauletten und Federbusch, seine warnenden Rufe aus der andern Welt ertönen ließ.

Zwar ging dieser Unsinn nicht lange so weiter. Geschmackvollere Literaten machten sich alsbald an wortgetreuere Übersetzungen und ernsthaftere Aufführungen, die aber auch kein richtiges Maß hatten und dem Ziel nicht wesentlich näher kamen. Dazu wurde alles im Eilzugtempo erledigt. Der eine suchte dem andern die besten Sachen abzujagen. Die Übersetzer verabschiedeten ihr Pensum, auch bei den größten Klassikern, jedesmal nach zwei bis drei Monaten, wo man doch denken sollte, daß selbst dem begabtesten Japaner ebenso viele Jahre notwendig sein müßten, um in jedem einzelnen Falle den tiefsinnigen künstlerischen Ausdruck der europäisch-germanischen Kultur auch nur einigermaßen für sich und seine Sprache einzufangen. Bei meiner Anwesenheit in Tokyo erzählte mir eines Abends im Teehause ein junger Literat, daß er den Auftrag bekommen hätte, bis Ende des laufenden Monats Hebbels „Judith“ zu übersetzen. Ich erklärte ihm darauf, daß unter all den vielen mir bisher in Japan gebotenen Überraschungen seine Leistungsfähigkeit weitaus die größte wäre. Ich brauchte nämlich dieselbe Zeit, die er zur

japanischen Bearbeitung des Werkes zu verwenden gedachte, um mich auf seine Inszenierung vorzubereiten. Natürlich wurden diese schnellfertigen Übersetzungen nicht einmal vom Regisseur, geschweige denn von den Darstellern verstanden, so daß sie durchweg in ganz unzulänglicher Weise zur Aufführung kamen.

Eine Zeitlang schien dieser Großbetrieb in europäischem Theaterimport allerdings einen ernsthafteren Charakter anzunehmen, als der gebildete und geschmackvolle Professor Tsuboushi, ein ehrlich begeisterter und stets zu Opfern bereiter Kunstfreund, einen Verein zu gründen unternahm, um zunächst in seiner Wohnung, dann aber auch öffentlich in Theatersälen europäische Stücke, namentlich von Shakespeare, zu geben. Nur machte er gleich zu Anfang den großen Fehler, daß er die Rollen durchweg mit Dilettanten besetzte. Zwar waren die ihm gegebenenfalls zur Verfügung stehenden Berufsschauspieler zu sehr in ihrem konventionellen Theater befangen und vor allem viel zu ungebildet, um sich in die neuen Probleme hineinzudenken und hineinzufühlen. Die Amateure aber, die so etwas bei richtiger Auswahl und Anleitung vielleicht besser können, haben dann wieder kein Talent. Und das ist natürlich noch schlimmer. Dilettanten, Kunstliebhaber also, sind gewiß sympathische Menschen. Und wir brauchen sie und sollen ihnen für ihr Interesse dankbar sein. Sie gehören aber ins Parkett, und nicht auf die Bühne. Jedenfalls war es ein schwerer, auf lange hin nicht wieder gut zu machender Irrtum, die für das Kunstleben der gesamten japanischen Nation so bedeutungsvolle und dabei so schwierige Aufgabe einer grundlegenden Theaterreform mit Dilettanten lösen zu wollen. Begeisterung allein tut's in der Kunst nicht, sondern das Talent, das mit und bei der Begeisterung ist. Und so hatte Tsuboushi eigentlich schon von vornherein verspielt. Der geringste Anstoß von außen mußte sein ganzes Kartengebäude umstürzen.

Es ist eine auch in Europa oft beobachtete Tatsache, daß Dilettanten bei Ausübung ihres Liebhaberberufes vor allem die schlechten Eigenschaften der Schauspieler annehmen, die guten dann aber um so mehr vermissen lassen. Tsuboushis erste Darstellerin war eine gewisse Matsui Sumako, auf deren Ausbildung er seinerzeit

viel Mühe verwendet hatte. Sie spielte ihm denn auch die Hauptrollen in seinen Aufführungen zu Dank und entwickelte sich schnell zum Star des Ensembles, mit dem bald niemand mehr auskommen konnte. Auch ihr Herr und Meister nicht. (Gewisse Berührungspunkte haben das japanische und europäische Theater also doch.) Die verwöhnte Dame provozierte alsbald die üblichen Probenskandale und brachte das ganze Personal durcheinander. Ganz wie bei uns. Bis sie schließlich ihrem Gönner und Lehrer davonlief. Auch wie bei uns. Von der skrupellosen Undankbarkeit einer in die Höhe gekommenen Schauspielerin kann sich der Laie keinen Begriff machen. So hatte denn Tsuboushi eines Tages keine Vertreterin der weiblichen Hauptrollen mehr und konnte nicht weiterspielen. Er verkaufte infolgedessen den ganzen Fundus und zog sich, um eine wertvolle Lebenserfahrung (daß man nie Theater spielen soll) reicher in sein Studierzimmer zurück.

Dafür nahm jetzt ein Herr Shimamura die Sache in die Hand. Zu ihm hatte sich nämlich die Matsui Sumako geflüchtet. Künstlerische und persönliche Neigungen sollen der Grund gewesen sein. Doch wird wohl die Zusicherung der besten Rollen und die damit garantierte Konkurrenzlosigkeit für die ehrgeizige Dame den Ausschlag gegeben haben. Jedenfalls wurde sie in dem von Shimamura gegründeten „Verein Künstlerbühne" wiederum erste Kraft. Da aber im Theater der Freund auf selbstbewußte und leicht reizbare Schauspielerinnen noch weniger Einfluß zu haben pflegt als der Lehrer und Regisseur, kam es auch im neuen Ensemble fortdauernd zu Zank und Streit, so daß auch die Bestrebungen dieser Gruppe ganz unfruchtbar blieben. Die anderen Schüler Professor Tsuboushis hatten sich inzwischen nach Auflösung seines Ensembles um die Herren Togi und Doi geschart und eine „Gesellschaft der Ungenannten" gegründet. Ohne weiblichen Star also und ohne Krachs auf den Proben, aber mit ebensowenig Erfolg. Sie spielten auch weiterhin begeistert schlecht und recht darauf los. Dilettanten unter dilettantischer Führung.

Ernster als diese Amateurbühnen müssen wohl zwei andere, erst seit kurzer Zeit um das europäische Drama beflissene Gruppen ge-

nommen werden, denen allerdings kein Flug in das gelobte Land modernster Produktion zu hoch erscheint und denen die Japaner unter anderm Gorkis „Nachtasyl“ und Hofmannsthals „Elektra“ verdanken. Leiter der einen Gruppe ist Herr Matsui, von Beruf Ressortchef des großen Mitsukochi-Warenhauses in Tokyo, also Kaufmann und als solcher sehr geschickt und unternehmend. In der richtigen Erkenntnis, daß sich mit Dilettanten allein nichts anstellen läßt, versuchte er es mit einem der bei den Japanern so beliebten Kompromisse. Er vereinigte seine Freunde und Gönner zu einer „Öffentlichen Theatergesellschaft“, traut ihnen aber nur die unbedeutenderen Rollen zu und gibt die tragenden Aufgaben an modernere Berufsschauspieler. Matsui hat offenbar den besten Willen. Er reiste längere Zeit in Deutschland und bekennt sich als begeisterter Bewunderer Max Reinhardts. Wie weit er es mit seinem gut geleiteten Unternehmen bringen wird, steht dahin. Jedenfalls scheint man in Tokyo auf die „Freie Bühne“ des Herrn Dr. Osanai größere Hoffnungen zu setzen, der aus all den Erfahrungen der letzten Jahre die einzig richtige Konsequenz gezogen hat und nur mit Berufskünstlern, und zwar aus der guten alten Schule, arbeitet. Da er den tüchtigen und beliebten Schauspieler Sadanji mit seiner Familie zu gewinnen verstand, sollen bei ihm hin und wieder ganz annehmbare Aufführungen europäischer Stücke zu sehen sein. Osanai war längere Zeit in Rußland und schwärmt für Stanislawski, der ihn auch für die Auswahl der Stücke maßgebend beeinflußt. Beide Regisseure, Matsui und Osanai, lassen übrigens die Frauenrollen fast durchweg wieder von Männern spielen. Die Schauspielerinnen, die das ganz in modernem europäischen Stil erbaute und fortschrittlich geleitete Kaiserliche Theater seit einigen Jahren ausbilden läßt, sind noch lange nicht reif und dürften wohl fürs erste auch noch nicht reif werden. Hat man ihnen doch selbst im Kaiserlichen Theater die größeren Rollen wieder abnehmen müssen, da sie auch für die Nachsichtigsten neben den großen Schauspielern nicht bestehen konnten.

Die neuerdings auch in Deutschland viel besprochenen Klassikeraufführungen, unter anderen die des „Faust“ und „Macbeth“, sind wieder von einer andern Gruppe herausgebracht worden, die

sich um den vortrefflichen Generalarzt Doktor Mori, dem feinsinnigen Mittler zwischen deutscher und japanischer Literatur, geschart hatte. Doch soll es zweifelhaft sein, ob von dieser Seite weitere Versuche gemacht werden.

Der Japaner ist von vornherein schon deshalb zur Verkörperung europäischer Menschen und Verhältnisse ungeeignet, weil er äußerlich einen andern, und zwar ganz besondern Erscheinungstyp darstellt. Seine Rasseeigentümlichkeiten brechen immer durch. Die Figuren der japanisch-europäischen Bühne wirken stets wie verkleidete Japaner. So prachtvoll die japanischen Schauspieler in ihren eigenen Stücken mit den ebenso echten wie malerischen Kostümen und den ihrer Kopf- und Gesichtsstruktur entsprechenden Masken auszusehen pflegen, so unleidlich, ja lächerlich erscheinen sie uns zum Beispiel als Liebhaber und Liebhaberinnen der modernen europäischen Komödie. Die viel zu kleinen und unbedeutenden Männer machen in den schlecht sitzenden europäischen Anzügen keine Figur, und die meist ungünstig proportionierten rundlichen Frauen sind mit ihren großen Köpfen in Rock, Bluse und Federhut ebenfalls unmöglich, weshalb sie ja auch kein Kaiserinnenedikt dazu bringen kann, die europäische Tracht anzunehmen. Die Japanerin geht bekanntlich auch heute noch, wie vor 1868, in den kleidsamen, ihrer körperlichen Eigenart ganz und gar entsprechenden Mantelkleidern. Außerdem haben Männer und Frauen mit der Nachahmung unserer so ganz andersartigen Bewegungen die größten Schwierigkeiten. Auch ist ihnen das viel ungezwungenere, lässigere und elegantere Gebahren des europäischen Gesellschaftsmenschen noch etwas zu Fremdes. Ich sah in einer Aufführung von Björnsons Komödie „Wenn der junge Wein blüht“ junge Mädchen der Gesellschaft wie derbe Landköchinnen über die Bühne trampeln. Die Japaner müssen eben in europäischen Stücken so manches tun, was ihrem ganzen Wesen durchaus entgegengesetzt ist und ihnen deshalb außerordentlich schwer fällt. Die Art unseres Gehens und Stehens zum Beispiel, das zwang-

lose Benehmen des auf dem Stuhl sitzenden Menschen, und vor allem die ganze Technik einer europäischen Liebesszene, die ihnen sogar als etwas Widernatürliches, Unsympathisches und Geschmackloses erscheint. Das zärtliche Getue eines glücklichen Paares vor aller Augen, das den Leuten in Japan gegen den Strich geht, wird auf der Bühne zumeist mit lächerlicher Ungeschicklichkeit durchgeführt, und noch heute erweckt das ebenfalls unbekannte Küssen im Theatersaal ablehnende Heiterkeit.

Aber schließlich mag das alles ja nur auf uns Europäer so unangenehm wirken und für das letzte Ziel dieser künstlerischen Veranstaltungen kaum maßgebend sein. Die Hauptsache bleibt doch immer, daß das japanische Publikum zu einer grundsätzlich richtigen Vorstellung von europäischen Menschen und europäischen Verhältnissen gelangt — daß allerlei fremdartige Probleme und ihre faktischen und psychologischen Unterlagen im Rahmen irgendeiner künstlerischen Darstellung deutlich werden. Aber auch das geschieht leider nicht. So hatte man zum Beispiel im ersten Akt von Björnsons verhältnismäßig einfacher und leicht verständlicher Komödie den Sinn des Stückes gar nicht verstanden und gab infolgedessen die verschiedenen Figuren in ganz falscher Auffassung und natürlich auch in ganz falscher Maske. Der Gutsherr, ein reifer, überlegener Mann, dem gar nichts Menschliches fremd ist und deshalb das modernistische Treiben der Frauen seines Hauses im Grunde gar nichts anhaben kann, wurde als Possenonkel mit Hauskäppi, der alternde Pfarrer und Junggeselle, der doch die These des Stückes, daß es im alten gärt, wenn der junge Wein blüht, zu belegen hat, als Liebhaber mit ganz hellgrauem Anzug und englischem Strohhut, die Frau des Gutsherrn und Mutter einer verheirateten Tochter als ganz junge, verführerisch aufgeputzte Dame und die Schar frischer, norwegischer Mädchen aus gutem Hause als unerzogene Backfische gegeben.

Der japanische Kunstfreund hat hier also ein ganz falsches, verzerrtes und unklares Bild der nordisch-europäischen Verhältnisse bekommen, die ihm mit den eigenartigen gesellschaftlichen und persönlichen Gepflogenheiten der Menschen und dem zugehörigen Milieu ohnehin schon in gleicher Weise fremd sind. Wenn sich die Leute

trotzdem gedulden und im Parkett sitzen bleiben, so ist das auf die natürliche Artigkeit und den Autoritätsglauben des japanischen Volkes zurückzuführen, das auch die langweiligsten und fremdesten Dinge ohne Murren hinzunehmen pflegt, wenn sie nur als etwas Neues und Wissenswertes hingestellt und durch eine geschickte Reklame gestützt werden. Theaterskandale gibt es hier nicht. Was dem Japaner nicht gefällt, lehnt er schweigend ab.

Allerdings haben diese Aufführungen kein großes Publikum. Die Interessenten werden mit der Zeit eher weniger als mehr. Die Leute, die aus Neugierde kommen, verlaufen sich bald, und die paar Modernisten sind an Zahl und Einfluß zu gering. So sieht das Parterre meist schon bei der dritten Aufführung leere Bänke. Die Stücke können auf den japanischen Theaterfreund gar nicht wirken. Was ihm als Hauptsache gilt, die Persönlichkeit des Schauspielers und seine darstellerische Eigenart, fällt hier ganz fort. Was bleibt, ist das neue, mehr oder weniger interessante Problem, und das wird falsch vermittelt.

Nicht so verwunderlich, als die Tatsache, daß Regie und Darstellung europäischer Problemstücke den Grundgehalt des einzelnen Werkes nur selten verstehen, ist die mangelhafte Handhabung der zugehörigen dramaturgischen Technik. Hier konnten die wenigen Jahre unsystematischer Amateurarbeit nicht entfernt reichen, um die vielen, meist auf der Verschiedenartigkeit der Rassen beruhenden Probleme auch nur einigermaßen zu lösen. Offenbar hat man richtig erkannt, daß das intensive Pathos der alten japanischen Bühnenrhetorik für die Darstellung europäischer Stücke ebensowenig zu brauchen ist, wie die allgemeine Umgangssprache — daß vielmehr eine neue Art des Ausdrucks gefunden werden muß, die sich von der zeremoniösen Kunstübung des alten japanischen Theaters und von dem monotonen und leisen Sprechen des täglichen Lebens in gleicher Weise zu entfernen hat. Nach welcher Richtung hin und wie das geschehen kann, ob diese neue Bühnensprache sich aus der Tradition oder aus der Umgangssprache entwickeln soll, ist natürlich für uns Außenstehende schwer zu entscheiden. Im letzten Falle hätte der Versuch, das ganze Problem durch Hinzuziehung von Dilettanten zu lösen, wenigstens etwas für sich gehabt.

Diese mittlere Linie zu finden, wird Regie und Darstellung der europäischen Stücke aber auch sonst schwer. Das richtige Gliedern und die allmähliche Steigerung eines größern Ensembles gelingt ihnen noch nicht, von psychologischen Feinheiten im Ablauf des Dialogs gar nicht zu reden. Die alte Kunst der Japaner verlangt überstarke Intensitätswirkungen und plötzliche Explosionen, während im Verkehr der Menschen miteinander jene asiatische Verhaltenheit herrscht, die im Schweigen und im Einhüllen der inneren Vorgänge ihren letzten Zweck sieht. Beides kann man für die europäische Kunst nicht brauchen. Und da die Dilettanten füglich von der ihnen geläufigen Täglichkeit ausgehen, gelingt alles zag und unfrei, unausgesprochen und unsicher, wird alles mehr in sich hinein, statt aus sich heraus gespielt. Der Japaner kennt zu Hause keine prinzipielle Diskussion, keinen ernsthaften Streit der Meinungen. Man spricht wohl über dies und das. Auf der Straße oder beim Tee. Die richtige Handhabung der gesellschaftlichen Zeremonien und das sorgfältige Stopfen und Ausklopfen der Pfeifen sind aber doch viel wichtiger. Der Japaner behält das Ergebnis seines Nachdenkens lieber für sich. Und wenn er es wirklich einmal mitteilt, läßt er es bei der Tatsache bewenden. Und wird nie laut. Die Zimmer seines Hauses haben nur kleine Abmessungen und sehr dünne Wände. Wenn nicht ungebetene Ohren alles hören sollen, muß er leise und eintönig sprechen. Mit dieser verhaltenen Art der Gesprächführung können die Darsteller für ihre europäischen Szenen und Menschen aber nichts anfangen. So ließen die ersten drei Akte von Tolstois „Auferstehung", die das Shimamuratheater spielte, jeden dramatischen Höhepunkt vermissen und wirkten unfehlbar einschläfernd.

In den beiden Aufführungen, die ich von europäischen Stücken sah, hatte man übrigens den dekorativen Rahmen recht dürftig und ungeschickt gestellt, ganz abgesehen davon, daß manches unecht und falsch war. Die malerische Durchbildung der Szenen, die doch sonst eine Stärke der Japaner zu sein pflegt, trat hier merkwürdigerweise ganz zurück. Allerdings soll es den verschiedenen Gruppen an Geldmitteln fehlen. Auch sind die europäischen Kostüme und Dekorationen, die man jedesmal neu anfertigen muß, sehr teuer und meist

nur für die wenigen Aufführungen des betreffenden Stückes zu verwenden. So wird hier also auch noch mit unzureichenden Mitteln gearbeitet, was die Lösung des ganzen Problems natürlich noch mehr erschwert.

Alle diese Dinge sind natürlich von den intelligenten und künstlerisch veranlagten Japanern längst bemerkt und namentlich in letzter Zeit viel besprochen worden. Kein Wunder also, daß die Reaktion gegen diese Art der Darstellung europäischer Stücke und gegen die europäischen Stücke selbst bereits eingesetzt hat. Eine Frau, namens Hasegawa Shigure, ist vor kurzem mit der Gründung eines neuen Vereins Kyogen-za hervorgetreten, der mit Hilfe des Schauspielers Kikugoro und seiner Familie ausschließlich moderne japanische Stücke spielen will. Die Gruppe hat bereits mit je einem Stück von Tsuboushi und Mori Erfolg gehabt, so daß man ihren weiteren Versuchen mit Interesse entgegensieht. Ob dann einer dieser ausgezeichneten Schriftsteller und wahrhaft gebildeten Kunstkenner oder gar beide das Problem meistern werden, steht dahin. Meine japanischen Freunde äußerten sich derzeit sehr skeptisch.

Was den Japanern für eine gründliche Reform ihrer Schaubühne fehlt, ist eine originelle und starke dichterische Persönlichkeit, die nicht nur japanische Stoffe älterer, neuerer und neuester Zeit dramatisch packend und dichterisch gehoben zu behandeln weiß, sondern auch europäische Probleme mit besonderer Rücksicht auf das japanische Publikum theatralisch-künstlerisch zu formen versteht. Nur aus dem eigenen Volke und dem eigenen Lande kann den Japanern das Heil kommen und ein spürbarer Fortschritt aus der Stagnation ihres Theaters heraus geschehen. Nur ein großer Mensch und ein großer Künstler kann hier helfen. Ein japanischer Künstler mit japanischer Kunst. Erst dann werden sie fähig sein und ganz von selbst dahin kommen, auch das europäische Drama bei sich zu Gast zu laden. An sich weiß ja die Kunst von keinen Grenzen. Sie gehört in allen ihren Arten und Brechungen der ganzen Menschheit und ist das beste

Bindemittel unter den verschiedenen Ländern und Rassen. Nur muß jedes Volk sich die Kunst der übrigen Völker wirklich auch zu erobern trachten und nicht nur durch mechanische Übernahme einzelner Werke einen billigen und letzten Sinnes unfruchtbaren Aufputz der eigenen Kunst zu gewinnen suchen. So etwas rächt sich immer.

SANGERINNEN UND TÄNZERINNEN

Die japanische Sängerin und Tänzerin, die sogenannte Geisha, ist vielleicht das eigenartigste Gewächs dieses eigenartigen Landes. Und das in Europa bekannteste. Wer hier von Japan spricht, denkt sofort an seine Frauen — denkt vor allen an die Geisha. Das heißt er denkt gewöhnlich an etwas, das es gar nicht gibt. Über nichts sonst herrschen nämlich in Europa so falsche Vorstellungen wie über diese hübschen, kleinen Mädchen, deren gepflegte Zierlichkeiten schon nach den paar Bildern, die zu uns herüberkommen, und nach den Berichten der Reisenden das allgemeine Entzücken bilden. Keine auch noch so seltsame Erscheinung fremder Länder und Völker hat man jemals mit dieser Romantik durchsetzt und derart in eine so ganz von sich aus angelegte Vorstellung aufgehen lassen, wie den Geishatypus der japanischen Teehäuser. Es gibt in diesen, uns auch sonst keineswegs nahestehenden Verhältnissen nichts, was dem europäischen Bewußtsein seinem letzten Wesen nach so fremd geblieben ist.

Dazu pflegt der Europäer mit der Geisha gleich den Begriff der japanischen Frau überhaupt zu verbinden. Er meint, daß alle Frauen, zum wenigsten doch alle Mädchen dort draußen in dieser graziösen Buntheit und liebenswürdigen Aufmachung herumlaufen — daß der japanische Mann in einer besondern Art von hingebungsvollem Flirt den Inbegriff aller Freuden sieht und ein unbezwingbares Bedürfnis darnach empfindet. Nichts aber kann widersinniger sein als dieses. Die Japanerin ist im Durchschnitt ein anspruchsloses, sonniges Frauchen, bis in die unteren Volksklassen hinein von tadelloser Erziehung. Und in keinem Lande der Welt wird weniger geflirtet, als gerade in Japan, geschehen die Dinge, die auf diesem Wege geschehen müssen, zielbewußter, selbstverständlicher und unromantischer als hier.

Die Geisha ist weder das sentimentale kleine Ding mit den milden Augen und dem sanften, gefügigen Wesen, das uns flüchtige Kenner des Landes in Operetten, Opern, Romanen und Reisebüchern

so oft haben weis machen wollen, noch auch das lüsterne kleine Fräulein, das schon dazu geborene und dann noch systematisch in allen Künsten der Koketterie und allen Fertigkeiten einer erotischen Praxis erzogene Konkubinchen, dessen Daseinszweck und Daseinslust darauf beruht, sich mit allen möglichen Raffinements an den Mann zu hängen und ihn zu ihren Gunsten um den Verstand zu bringen. Beides liegt den Japanern himmelsfern: den Frauen und den Männern. Es gibt wirklich in diesem Sinne nichts Nüchterneres, Verständigeres und Solideres als die Bewohner dieses Landes, die in recht hartem Kampf um das bißchen Leben und um eine leidliche politische Machtstellung der nationalen Gemeinschaft ihr Augenmerk auf ganz andere Werte ihres gesellschaftlichen und persönlichen Lebens zu richten haben, als auf die möglichst reizvolle Einkleidung der sympathischen Vorgänge, die zum Anfang eines neuen Menschen führen.

Geisha sein ist ein Beruf: ist der Beruf des schönen Mädchens. Da der Japaner alles, was um ihn herum und mit ihm geschieht, in eine gewisse Künstlichkeit gesetzt und auf bestimmte Formen gebracht zu sehen wünscht — da ihm die außerhalb des Berufs liegenden Dinge nur dann Freude machen, wenn man sie zeremoniell einkleidet und auf eine ästhetisch gehobene, möglichst weit im Vergangenen wurzelnde Form bringt, müssen auch seine öffentlichen und privaten Amüsements in einer Weise angelegt sein und durchgeführt werden, die diesen seinen Ansprüchen durchaus genügen. Daß ihm zum Beispiel irgendein konventionell angezogener, nur mäßig sauberer Kellner ohne jede persönliche Anteilnahme für einen nachträglich hingeworfenen Bettelgroschen einen Krug Bier und eine Schüssel mit Speisen auf den Tisch stellt und dann, ohne ein überflüssiges Wort gesprochen zu haben, lauten Schritts seines Weges zieht, genügt ihm nicht. Er findet das sogar barbarisch und kann unsere Bescheidenheit in dieser, für sein Wohlbefinden so wichtigen Frage nie und nimmer begreifen. Es tut ihm geradezu weh. Er fühlt sich verletzt und verwirrt. Der Mangel an Form macht ihn unsicher, bringt ihn aus dem Gleichgewicht und stört seine ohnehin sehr sparsame Muße. Denn im heutigen Japan wird viel gearbeitet und nur wenig gefeiert. Was der Japaner verlangt, ist etwas ganz anderes, ist um einiges

mehr. Er möchte sein Schälchen Tee zunächst einmal von einer Frau kredenzt haben, die so etwas von sich aus schon viel besser, viel diskreter und reizvoller macht als der plumpere, ungeschicktere Mann, und die dann vor allem nicht nur schön, in ihrem ganzen Äußern höchst persönlich hergerichtet und von geradezu vollendeten gesellschaftlichen Manieren sein muß, sondern die ihm den materiellen Genuß durch ihren Charme, durch eine ganz und gar auskultivierte, ein wenig verhaltene Liebenswürdigkeit und durch allerlei kleine Künste und Fertigkeiten auf das Angenehmste zu würzen versteht. Und das tut die Geisha.

Ihr Beruf ist also keineswegs leicht, wenn die Japanerin als solche auch manches dafür mitbringt. Außer der Schönheit und der Kunst, ihre natürlichen Begabungen richtig, das heißt stil- und geschmackvoll zu rahmen, müssen eben noch allerlei Talente da sein, deren Durchbildung ein sehr langes, intensives und systematisch geleitetes Studium erfordert. Die Mädchen sollen außer ihrer technischen Geschicklichkeit in allen Handreichungen verschiedene Instrumente spielen, sollen tanzen, singen und plaudern können. Die Geisha ist den Japanern Hebe und Muse zugleich. Sie bringt ihrem Gast mit dem Tee und der Reisschüssel sofort auch die nötige Unterhaltung. Und tut beides mit vollendetem Schliff: mit dem ganzen Zauber ihrer kleinen, aber feinen Persönlichkeit, mit der subtilen Schulung ihres nicht sehr tiefen, aber graziösen Geistes und jener ein wenig angelernten, letzten Sinnes unkontrollierbaren, immer aber anmutigen Fröhlichkeit, die, von ganz besonders leiser und schwebender Art, der Japanerin wie eine Maske vor ihrem eigentlichen Wesen liegt. Dabei weiß sie genau, was sie selbst bedeutet und welche Aufgabe sie durchführen soll, und spielt diese ihre Rolle in der großen Gesellschaftskomödie mit der ganzen Begabung des Japaners für jede Art von bedingter Korrektheit. Sie ist Amüseurin, ist instrument de plaisir. Als Beruf. Aus Neigung manchmal, immer aus Überzeugung. Sie tut das, wohin sie die Richtlinien ihrer Persönlichkeit weisen und was die Sitte vorschreibt: die Sitte in einer von lange her geheiligten Form. Und fühlt sich dadurch weder erniedrigt noch erhöht. Sie bleibt, was sie ist — was sie im Organismus ihrer Ge-

sellschaft sein soll. Das orientalische Weibchen in seiner mildesten Prägung. Für den Pflege, Lust und Zerstreuung heischenden Mann. Um seines Leibes und Geistes Notdurft in traulicher Sorge.

Allerdings geschieht auch in Japan nichts, was dem andern nicht ebenfalls etwas einbringt. Um einen schönen Kimono und einen noch schönern Obi gibt die Japanerin schon manches her. Und nun gar noch in diesen Herrlichkeiten spielen, singen und tanzen dürfen, ist ihr fast immer eine Freude, manchmal sogar reinste Lust. Doch merkt man davon nichts. Hochgradigkeiten ihrer Gefühle läßt sie sich niemals ablesen. Überschüssige Empfindungen sind, wenn sie überhaupt auftreten, ganz und gar Privatsache. In der Religion und in der Liebe. Was jenseits ihres milden Lächelns ist — die rote Marke, um die das Pendel einer wohl ausbalancierten Gefühlsintensität nur immer ganz wenig nach oben oder unten ausschlägt — geht niemanden etwas an. Auch sind die Männer mit dieser gleichmäßig temperierten Einstellung einer mittlern Empfindungslinie durchaus zufrieden. Die japanischen Frauen wirken nur durch das, was sie darstellen: was sie sind und was sie können — wollen und sollen nur so wirken. Gefühle spielen keine oder doch nur eine geringe Rolle. Die Liebe geht wesentlich auf dekorative Eindrücke, wie alles in diesem Lande. Der Japaner kennt keine voraussetzungslose Ausdruckskunst. Auch in der Liebe nicht. Seine Betätigung ist durchaus kunsthandwerklicher Art. Auch in der Liebe. Die europäische Vorstellung von einer japanischen ars amandi beruht auf Illusion.

Natürlich ist auch die Geisha bei aller Puppenhaftigkeit der äußern Erscheinung und der sichern Herrschaft über die inneren Regsamkeiten schließlich nicht von Holz. Und hat deshalb manchmal unter ihren Gästen einen Freund, der dann, oft nach recht langer Werbe- und Wartezeit, über all die hübschen Lieder und Tänze hinaus ihr Günstling wird. Eine Dirne aber ist die Geisha nicht. Ganz und gar nicht. Sie weiß im allgemeinen sogar eine mittlere bürgerliche Wohlanständigkeit sicher und wirksam zu betonen und kann sehr böse werden, wenn man sie mit den Mädchen des Yoshiwaras, den sogenannten Oirans, irgendwie in Verbindung bringt. Ich erinnere mich eines Teehaus-Abends, wo mir ein junger

Maler auf meinen Wunsch eine der tanzenden Geishas, eine besonders schöne und drollige, zu skizzieren versuchte und dabei in der Eile den Fehler beging, das Mädchen im Bilde ihr Kleid mit der rechten Hand raffen zu lassen. Als die Kleine das nachher sah, geriet sie außer sich, zerriß das Bild in hundert Stücke und hockte empört zu einem andern hin. Im Yoshiwara rafft man das Kleid mit der Rechten, die Geisha aber faßt es immer mit der Linken an.

Noch heute gibt es in Japan männliche und weibliche Geishas. Die männlichen werden Toikomochi oder Otoko-geisha genannt. Sie geben komische Gesänge zum besten und tanzen dazu, erzählen Witze und novellistische Anekdoten und machen berühmte Schauspieler nach. Früher waren sie einmal sehr geachtet und wegen ihrer Unterhaltsamkeit, ihrer guten Manieren und allgemeinen Bildung auch in besseren Häusern geduldet. Sie konnten durchweg mehrere Instrumente spielen, galten als Meister der Teezeremonie und der Blumen- und Gartenkultur und standen mit Schriftstellern und Künstlern in gleichberechtigtem Verkehr. Heute haben sie, auch durch ihre geringe Anzahl, nur noch wenig Bedeutung und stehen an Rang und Ruf im öffentlichen Leben weit unter ihren weiblichen Kolleginnen.

Diese nennt man im Gegensatz zu ihnen Onno-geisha oder schlechthin Geisha, in Osaka und Kyoto Geiko. Die ganz jungen, vierzehn- bis sechzehnjährigen, die noch nicht fertig ausgebildet sind, dennoch aber, für untergeordnete Dienste, schon mit in die Tee- und Banketthäuser gehen dürfen, heißen in Tokyo Hangyoku, das heißt halber Preis, weil man nur die Hälfte des Normalsatzes für sie zu zahlen braucht, oder Oshaku, das heißt Einschenkerin, weil sie vorzugsweise zum Nachfüllen der Sakeschalen und zum Herumreichen der Speisen verwendet werden. Im übrigen müssen auch sie schon tanzen und bei Instrumentalvorträgen die Trommel, die sogenannte Taiko, schlagen, was sie mit aparter Grazie zu tun pflegen. Singen und Shamisenspielen ist ausschließlich Sache der älteren, der eigentlichen Geishas.

Die Erlaubnis, ihren Beruf in vollem Maße auszuüben, erhalten die Mädchen etwa mit dem sechzehnten Jahre, wenn sie bis dahin zu verläßlicher Tanztechnik die nötige Fertigkeit auf den verschiedenen Instrumenten und im Vortrag von Liedern erreicht haben. Dann wird, meist nach einer Prüfung, die bisherige Tänzerin, die Hangyoku, zur Sängerin, das heißt zur Geisha ernannt. Und noch am selben Tage macht sie in all den Teehäusern, mit denen sie Beziehungen unterhalten hat und weiter zu unterhalten wünscht, ihren Antrittsbesuch, um ihre Berufung zur Sängerin anzuzeigen und sich als vollwertige Geisha angelegentlichst zu empfehlen. Dabei läßt sie gewöhnlich ein mit ihrem Wappen versehenes Handtuch oder einen Fächer mit Namen und Adresse als Geschenk zurück. Für diesen Abend hat eigentlich jedes Teehaus, in dem sie bisher verkehrte, die Pflicht, sie einzuladen. Eine neuernannte Geisha bekommt auf diese Weise am Tage ihrer Einführung oft fünfzig bis sechzig Engagements, die sie, wenn irgend möglich, auch annimmt. Natürlich kann sie überall nur etwa drei bis fünf Minuten bleiben.

Der gewöhnliche Ort, wo man Geishas sehen und hören kann, ist bekanntlich das Teehaus, ein Ausdruck, den der Japaner selbst übrigens niemals gebraucht. Und zwar unterscheidet man zwei im Range und im Charakter verschiedene Arten solcher Rendezvousplätze: das Chaya und das Machiai. Das Chaya ist ein Banketthaus mit größeren und kleineren Sälen, wo allerlei Gesellschaften und Versammlungen abgehalten werden können, und dann je nach Anzahl der Gäste und dem Zweck der einzelnen Festlichkeit eine ganze Menge Sängerinnen und Tänzerinnen zugegen sein müssen. Zur Bedienung und Unterhaltung. Eine japanische Gesellschaft ohne Geishas gilt als Unhöflichkeit, die sorgfältige Auswahl der Mädchen für ebenso wichtig wie die Zusammenstellung des Menus. Ihr Engagement gehört deshalb zu den peinlichsten Obliegenheiten des Chayabesitzers, der dazu mit verschiedenen Geishahäusern des Viertels regelmäßige Beziehungen unterhält.

Das Machiai, das soviel wie Warte- oder Treffhaus bedeutet, ist dagegen für intimere Zirkel, für Verabredungen im engsten Freundeskreise bestimmt, und wird gelegentlich auch von einzelnen Herren

besucht. Bei ausgedehnteren Abenden und bei Regenwetter, das die Japaner in Tokyo und anderen Großstädten, der weiten Entfernungen halber, nicht sonderlich schätzen, kann man hier sogar übernachten. Jeder neue Gast muß sich, in den besseren Machiais wenigstens, durch einen dort schon bekannten Herrn einführen lassen. Die Machiaibesitzerin, die etwas auf sich und ihr Treffhaus hält, wünscht auch hier die gesellschaftliche Form gewahrt zu sehen. Und dem einzelnen Japaner ist das ebenfalls lieber. Wie hierzulande überhaupt die Tendenz besteht, auch die fragwürdigeren Amüsements — wozu übrigens solche Abende in einem Machiai durchaus nicht zu gehören brauchen und in der Tat sehr selten gehören — durch allerlei Zeremonien zu heben, ihnen ein gesellschaftliches Mäntelchen umzuhängen. Hier ins Machiai läßt sich der Gast gewöhnlich nur bestimmte Sängerinnen und Tänzerinnen rufen: solche, die er kennt und schätzt, manchmal auch liebt, oder solche, die ihm Freunde als schätzenswert empfohlen haben. Die meisten derartigen Zirkel werden für den einzelnen Abend fast ausschließlich zu dem Zweck gebildet, um sich gerade von diesen oder jenen Geishas unterhalten zu lassen, die dann im allgemeinen auch nur wieder auf Namensnennung des Gastes zu kommen pflegen.

Außer ihrer eigentlichen Tätigkeit in den Bankett- und Treffhäusern werden die Geishas manchmal noch zu größeren öffentlichen Veranstaltungen, zu allerlei Volksfesten, Ausstellungen und dergleichen, in Tokyo auch regelmäßig zu einigen Tempelfeiern und für das Niwakafest im Yoshiwara hinzugezogen, wo sie nach altem Brauch in einem seltsamen Kostüm mit Kniehosen und in einer alten Männerfrisur auf den Straßen und freien Plätzen tanzen müssen. Und zwar auf Einladung der Behörden. Sie tun das allerdings nicht gern, dürfen sich aber gegen die Überlieferung nicht auflehnen, weil sie sonst ihrer besten Kunden verlustig gehen würden. Mit dem konservativen Japaner ist in solchen Dingen nicht zu spaßen.

Wirtschaftlich und auch künstlerisch zerfallen die Geishas in drei Klassen. Die erste Klasse, zu der sich die begabtesten und künstlerisch reifsten zusammenschließen, ist ganz und gar selbständig. Ihre Mitglieder leben allein und spielen auf eigene Rechnung. Die zweite

Klasse, die Geishas von geringeren Fähigkeiten vereint, steht sich nicht so günstig. Die Mädchen wohnen hier zu mehreren in einem Hause und bekommen nur die Hälfte der Einnahmen, wovon sie den Lebensunterhalt und vor allem ihre Kleider selbst bezahlen müssen. Die andere Hälfte geht an das Haus. Die dritte Klasse ist ganz unfrei. Zu ihr gehören alle noch nicht fertig ausgebildeten Tänzerinnen, die Hangyokus also, und von den älteren die Minderbegabten. Sie bekommen überhaupt kein bares Geld, sondern nur Essen und Kleidung. Die ganzen Einnahmen schluckt das Haus, das gewöhnlich von einer ehemaligen Geisha gehalten und geleitet wird. Da diese fast immer zur besten Klasse gehört hat, pflegt sie die bei ihr wohnenden Mädchen selbst auszubilden und auch den Augenblick ihrer Reife zu bestimmen, wobei es im eigenen Interesse des Hauses liegt, die Hangyoku erst dann als richtige Geisha auf die Chayas und Machiais loszulassen, wenn sie wirklich etwas Rechtes kann. Sonst wird sie ihr nach einigen mißglückten Auftreten nicht mehr abgenommen und verdient nichts, während das Haus sie weiterhin durchfüttern muß. Damit die Mädchen aber auch wiederum nicht allzu schnell Anklang finden und sich dann selbständig machen, kommt es häufig vor, daß die Meisterin die begabtesten unter ihnen frühzeitig adoptiert. Auf diese Weise bleiben sie dem Hause erhalten.

Die übrigen Mädchen, die nicht in einem dieser Internate erzogen und unterrichtet werden, sondern für ihre Ausbildung zu irgendeiner freien Lehrerin gehen, müssen später vor der Geishabehörde Probe singen und dürfen erst auf Grund einer Prüfung öffentlich auftreten. Eine solche Geisha willigt dann, wenn sie nicht bei ihren Eltern wohnen zu bleiben oder allein zu leben beabsichtigt, in das für sie günstigste Angebot eines Hauses ein, das heißt sie sucht einen möglichst hohen Prozentsatz für ihren Anteil herauszuschlagen und läßt sich manchmal wohl eine größere Summe, tausend oder zweitausend Yen, auszahlen, um die nötigen Kleider anzuschaffen, die sie dann natürlich abverdienen muß. Doch sind diese Mädchen in der Minderzahl.

Wirklich gebildete und geistvolle Geishas mit guten allgemeinen und musikalischen Kenntnissen, mit einwandfreier Gesangs- und Tanz-

technik und tadellosen Manieren finden sich nur in der ersten Klasse. Auf die übrigen wird keine allzu große Mühe verwendet. Man sieht ja verhältnismäßig bald, welche Mädchen es in den verschiedenen Fertigkeiten zu etwas Besonderm bringen werden. Die anderen läßt man bald links liegen und gibt sich lieber mit den Begabteren ab, um hier neben einem tüchtigen Durchschnitt möglichst auch einige besonders hervorragende Vertreterinnen ihrer Art und Gattung zu züchten. In Osaka, Nagoya, Nagasaki, in Kyoto und vor allem in Tokyo gibt es eine Anzahl nicht nur blendend schöner, liebenswürdiger und wohlerzogener Geishas, die neben Spiel, Gesang und Tanz auch die Teezeremonie, das Blumenbinden und nicht zuletzt die Kunst der gefälligen Unterhaltung durchaus beherrschen und damit auch den verwöhntesten Kulturmenschen ganz und gar zufriedenzustellen wissen. Männer in ersten Stellungen und von geistiger Bedeutung gehören zu ihren Freunden. Die vollendete Dressur auf den Mann feiert mit diesen besten japanischen Geishas in durchaus eigenartiger und sympathischer Form ihre höchsten Triumphe.

Die Berufsnamen der Geisha werden stets auf besondere, und zwar meist auf ähnliche Weise gebildet. Gern setzt man irgendeinem der gewöhnlichen Mädchennamen eine bedeutungsvolle Silbe vor oder nach und bildet zum Beispiel mit dem Worte waka (jung) die Namen Haruwaka (junger Frühling) oder Wakamatsu (junge Kiefer), mit ko (klein) Koharu (kleiner Frühling), mit chiyo (tausend Jahr) Chiyomatsu (tausendjährige Kiefer) oder Umechiyo (tausendjährige Pflaume), mit Koma (Pferdchen) Suzikoma (Schellenpferdchen). Oder man hängt die Silbe ko an irgendeinen beliebten Mädchennamen an, wie in Hanako (kleine Blume). Vor Jahren sollen einmal die Zeitungen bei den Behörden dahin vorstellig geworden sein, den Geishas diese Art von Namen zu verbieten, da sie zu sehr an die im bürgerlichen Leben gebräuchlichen erinnern. Doch war dieser Anregung keinerlei Erfolg beschieden. Man hat eben auch als Geisha in den höchsten Kreisen seine Freunde. Übrigens gibt es außerdem noch Sängerinnennamen, die im gewöhnlichen Leben niemals vorzukommen pflegen und die klanglich zu den schönsten Wörtern der japanischen Sprache gehören: zum Beispiel Mondo, Ponta und Someta.

Die Geisha stammt aus dem Yoshiwara. Schon seit dem achtzehnten Jahrhundert wurden die Mädchen der Freudenviertel, die Oirans, in Musik, Gesang und anderen gefälligen Künsten ausgebildet, so daß sie tanzend und spielend um die Männer werben konnten: als schön angezogene, schöne und junge Frauen, in der musikalisch bedingten und geregelten Darstellung eines durchkultivierten Körpers. Und auch heute noch soll es in den großen japanischen Städten einzelne Häuser geben, wenn auch mehr diskreter und privater Art, wo man diese liebenswürdige Praxis beibehalten hat. Was bei uns ein Orchestrion, ein Grammophon oder ein halbinvalider Klavierspieler zu leisten versucht, machen die Mädchen hier selber, und zwar in vollendetster Weise. Sonst herrscht im offiziellen Yoshiwara heute Arbeitsteilung. Und zwar schon lange. Seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts etwa, wo allmählich dadurch Unzuträglichkeiten entstanden, daß die Oirans zuviel Gewicht auf die künstlerische Unterhaltung legten und dadurch ihrem eigentlichen Beruf zuviel entzogen wurden. Beide Funktionen vertrugen sich offenbar auf die Dauer nicht, wie eng sie auch zusammen zu gehören schienen. Wenigstens in ökonomischer Hinsicht, die den Hausbesitzern natürlich in erster Linie maßgebend war. So schuf man die Geisha, die keine anderen Verpflichtungen haben sollte, als die Yoshiwaragäste zu unterhalten.

Die ganze Einrichtung ließ sich zunächst gut an. Im Jahre 1780 gab es schon mehrere hundert derartiger Mädchen. Bis auch hier, wie so manchmal, die Praxis den theoretischen Erwägungen auf die Länge nicht folgte und das Übel nur schlimmer wurde. Die Geishas beschränkten sich nämlich nicht auf die ihnen zugewiesene mehr dekorative Tätigkeit, sondern machten den Oirans bald die lebhafteste Konkurrenz, so daß die Yoshiwarawirte eines Tages zusammentraten und die Regierung um die Errichtung einer Kontrollbehörde ersuchten. Was tatsächlich auch geschah. Man berief alsbald einen Aufsichtsrat und setzte keinen Geringeren als den Führer der Yoshiwarawirte zum Direktor ein. Über vorurteilsvolle Behandlung der Behörden konnten sich die maßgebenden Kreise des Freudenviertels jedenfalls nicht beklagen. Dafür wurde den Geishas jetzt um so mehr auf die Finger gesehen. Sie hatten künftighin Abgaben

zu zahlen, durften immer nur zu mindestens dreien in ein Yoshiwarahaus geholt werden, mit der ausdrücklichen Verpflichtung, einander zu kontrollieren, und mußten sich in ihrer Kleidung und Frisur größter Einfachheit befleißigen. Auch sah man schließlich für allzu aggressives Benehmen noch eine mehrtägige Arreststrafe vor. (Die Einrichtung dieser Kontrollbehörde besteht übrigens noch heute. Dem Geist der Zeiten entsprechend als Gesellschaft mit beschränkter Haftung. Noch heute müssen die Geishas einen gewissen Prozentsatz ihrer Einnahmen abgeben und dazu gewisse Vorschriften beachten. So dürfen sie immer nur zu zweien in ein Yoshiwarahaus gehen.)

Die Zahl der Sängerinnen wuchs jetzt schnell. Allein in Tokyo gab es bald über tausend. Mit der Zeit nahm man sie sogar aus dem Yoshiwara heraus und siedelte sie in der Stadt mitten unter den Bürgern an. Es entstanden zunächst Sängerinnenhäuser und dann ganze Sängerinnenstraßen. Jedem Besucher von Tokyo werden die schmucken Häuserreihen in der Nähe des Simbashibahnhofs aufgefallen sein. Und auch in Kyoto gehört die reizende, von lauter Geishawohnungen besetzte Zufuhrstraße zur Tanzhalle des Mizako odori zu den liebenswürdigsten Straßenbildern. So fanden die Geishas im Laufe der Jahre mehr und mehr Beachtung und wußten sich schließlich in den verschiedenen Gesellschaftskreisen unentbehrlich zu machen. Unter anderm wurden sie auch tonangebend für die Mode und sind es bis heute geblieben.

Noch einmal gab es später, um das Jahr 1840 etwa, im Yoshiwara eine Geisharevolution. Eine Anzahl Mädchen wurde damals verhaftet und die ganze Einrichtung kurzerhand aufgehoben. Und zwar hat man dies Verbot bis heute nicht widerrufen. Wie gut es befolgt wurde, mag schon daraus hervorgehen, daß im Jahre 1912 allein in Tokyo sechzehntausend Geishas lebten. Sie verteilen sich ziemlich gleichmäßig über die verschiedenen Viertel der Hauptstadt und bedienen jedesmal ihr ganz besonderes Publikum, wodurch sich mit der Zeit ganz leise, nur dem Eingeweihten bemerkbare Unterschiede in der Art ihres Auftretens herausgebildet haben. In Simbashi verkehren zum Beispiel mit Vorliebe Großkaufleute, Bankiers, hohe Beamte und Diplomaten — in Akazaka Schüler, Lehrer, Priester,

Journalisten und höhere Offiziere — in Shitaga Schauspieler, Geschichtenerzähler und Studenten — in Fujimicho Handwerker, Arbeiter, Offiziere niedern Ranges und Chinesen. Die besten und schönsten Geishas findet man natürlich im Yoshiwara: und zwar in der berühmten Teehausstraße Nakano-cho.

Wir waren eines Abends im Teehause zu sechs Herren und ließen uns ebensoviele Geishas holen. Vier Tänzerinnen und zwei Sängerinnen.

Zunächst tanzte eine Hangyoku allein: drei oder vier verschiedene Touren. Ganz erster Klasse und von reinstem Typ, hat sie eine ausmodellierte Stirn, sehr schmale, wimperlose, gerade im Kopf stehende Augen mit parallel gezogenen Brauen, und eine lange, etwas überfallende Nase. Der winzige Utamaromund mit seiner nach der Mitte hin angestrafften Oberlippe gibt dem reizvollen Gesichtchen einen leicht suffisanten Ausdruck. Sie nimmt ihre Sache ungewöhnlich ernst, arbeitet sehr korrekt und mit feinstem Können. Man merkt an ihrem ganzen Auftreten, daß sie oft als Erste vorgeschickt wird und gewohnt ist, gleichsam Probe zu tanzen. Sie erinnert mich an die kleine Solotänzerin in Birma, die etwas ganz Ähnliches machte. In der Art ihrer Bewegungen wenigstens. Das rhythmisch Marionettenhafte wurde dort allerdings noch stärker betont. Die Japanerin gibt alles weicher und wohliger. Sonst aber mit derselben Sauberkeit und Akkuratesse der Exerzitien und derselben Leichtigkeit in den Tanzfolgen, auch mit demselben ein wenig krampfhaften Festhalten an Eingewöhntes, mit einer gewissen Gebundenheit des Stils. Allerdings bietet die Japanerin inhaltlich viel kompliziertere Sachen, als die kleine Birmesin. Sie tanzt Geschichten, wie die mohammedanische Indierin. Nur daß diese der Geisha an tanzmäßiger Beredsamkeit ebenso nachsteht, wie sie ihr an innerer Kraft und glutvoller Verhaltenheit überlegen ist. Die Japanerin deutet die einzelnen Phasen nur eben an, ohne auf die klare Herausarbeitung der epischen Vorgänge allzuviel Wert zu legen. Sie ist

sich sogar meist des Tanzgehalts gar nicht mehr recht bewußt und gibt Formen, nichts als Formen, während die Maharadschatänzerin geradezu typische Geschehnisse des täglichen Lebens interpretiert. Die Japanerin tanzt mit wohlausgeglichenen lyrischen Einschlägen, die Indierin erzählt ihre Geschichten mit dramatischer Verve herunter.

Bald treten dann noch zwei andere Mädchen dazu. Die drei tanzen jetzt einheitlich: nicht sklavisch exakt und gleichsam aufgereiht wie in Birma, sondern mit leisen Abweichungen in den Gesten und Schritten. Turnerische Straffheit ist nicht Sache des Japaners. Sie hat sogar etwas Peinliches für ihn. Jede einzelne Tanzleistung soll immer etwas Improvisatorisches behalten. Durch eine solche Lockerung im Gleichklang der Körper und Glieder wird das Ganze um vieles farbiger, worauf man in Japan Wert legt. Es kommt etwas Persönliches in das sonst so Unpersönliche dieser Tanzart hinein, das auch dem Europäer ungemein wohltut. Die Mädchen zeigen uns zunächst ein paar reine choreographische Touren mit etwas lässigen, ziemlich leeren, aber eleganten Armgesten zu allerlei Drehungen des Oberkörpers und kleinen, zierlichen Tanzschritten. Bewegte Reigen im Kreise, ein geschlossenes Vor- und Zurücktanzen und ein Abschreiten einfacher Grundrißfiguren, wie ich es auf Java und bei den Birmesen oft gesehen hatte. Die Verwandtschaft der birmesischen, javanischen und japanischen Tänze wird jetzt überhaupt immer deutlicher. Allen diesen Ausdrucksformen scheint letzten Sinnes das Indische zugrunde zu liegen: die Handtänze der hindostanischen Tempelmädchen also. Offenbar haben sich mit den verschiedenen Religionssystemen gleich auch die zugehörigen Spiele über den ganzen Osten verbreitet. Die Urtänze der Völker sind ja zweifellos religiöser und nicht erotischer Natur gewesen, wie so oft behauptet wird. Zunächst kamen die Götter, und dann erst der Mitmensch und damit die Liebe. Erst wenn die Himmlischen zufriedengestellt waren, konnte man sich den Freuden des Irdischen mit einiger Sicherheit hingeben.

Dann gibt es Volkstänze. Die beiden älteren Mädchen singen zur Shamisen, und die Tänzerinnen deuten die Lieder aus. Mit nicht sehr ausladenden Gesten. Die Hände bleiben stets in der Nähe des Körpers. Das Ganze ist mehr eine Posenfolge, als ein eigent-

licher Tanz, was ja schon der epische Grundcharakter der Kunstform bedingt, aber dadurch noch deutlicher wird, daß es der Geisha in letztem Grunde nicht auf die einzelne Tanzphrase und ihre choreographisch und rhythmisch glatte Abfolge, sondern auf die schöne Darstellung ihrer Körperlichkeit im Verlauf der einzelnen Produktion ankommt. Dabei tut natürlich auch der Kimono das seine, vor allem aber der Fächer, mit dem die japanische Tänzerin eine Unmenge der reizvollsten Bilder zu stellen weiß. Nur daß sie ihn niemals wie ein ausgespreiztes Pfauenrad in den Nacken setzt, was der deutsche Ballettmeister so entzückend findet und mit Vorliebe beim Arrangement von Gruppenaufnahmen verwenden läßt, die dann nachher in die illustrierten Zeitungen kommen, also auch in Japan angesehen werden und uns dort jenes infame, halb überlegene, halb entschuldigende Lächeln eintragen.

Es sind also Körper- und Kleidertänze, was man bei den Japanern sieht. Tanzspiele, die meist auch dem Europäer gefallen — die nicht gerade einen überwältigenden, aber doch recht liebenswürdigen Eindruck machen. Schautänze als Selbstzweck. Für Mädchen und Männer unverpflichtend. Ein Stück reinster Unterhaltung. Ohne Werben und ohne Versprechungen. Wunsch- und beziehungslos steht das hübsche Menschenkind im Raum und läßt seine Glieder spielen. Nur ein ganz Geringes an Menschlichkeit wird frei. Vielleicht überhaupt nichts. Man pflegt sich hier in Japan eben nicht zu verbrauchen. Daher die Frische dieser Mädchen und ihre ewige Jugend, von der man aber auch wieder nichts hat, da man sie ebenfalls kaum spürt. Nach ihrer Reife ist gewöhnlich lange Zeit hindurch das Alter dieser Frauen nicht einmal annähernd zu bestimmen. Sie scheinen zwanzig Jahre hindurch immer nur zwanzig Jahre alt zu sein.

Was die Japanerin tanzt, sieht im allgemeinen recht einfach aus, ist technisch aber durchaus nicht so leicht, wie der Nichtkenner meint. Die Tanzkunst erfordert auch in Japan ein langes, frühzeitig beginnendes Studium und auch später immer noch regelmäßige Übungen. Jede einigermaßen ehrgeizige Geisha muß in ständigem Training sein und täglich mehrere Stunden arbeiten, weil es ihr sonst

nicht möglich ist, auf der Höhe ihrer körperlichen Kultur und in sicherm Besitz ihres großen und vielseitigen Repertoirs zu bleiben. Theoretisch liegt die Eigenart des japanischen Tanzes darin, daß die Beine gewöhnlich anders bewegt werden als die Arme und Hände. Sie folgen im großen und ganzen dem Rhythmus des Shamisen, während sich die Arme und Hände an den Inhalt der Worte halten oder eine ganz freie Ausdeutung gewisser Vorgänge geben wollen. Sie haben vor allem zu erzählen. Der Kopf geht dann wieder mit den Beinen, wodurch der ganze körperliche Darstellungsapparat eine gewisse Geschlossenheit erhält.

Die japanischen Tänze von heute stammen fast alle aus der Tokugawazeit (1598—1868), sind also noch nicht einmal so sehr alt. Dennoch kennen fast durchweg weder die Geishas, noch ihre Zuschauer die Bedeutung der einzelnen Gesten. In vielen Fällen wissen hier nicht einmal die Lehrer Bescheid. Sie lernen und lehren zumeist mechanisch. Die einzelnen Tanzbilder werden als typisch-choreographische Elemente rein äußerlich weitergegeben. Ähnlich wie auf Java, wo die Mädchen auch nicht ahnen, daß sie im Grunde korrumpierte Hinduspiele zeigen.

Nach den Tänzen wurde etwas gegessen. Man schenkte uns aus kleinen, grauweißen Porzellanflaschen warmen Reiswein in Schalen. Dann durften die Mädchen zu uns hinhocken und ihre Pfeifchen anzünden. Einige nahmen kleine Spiegel aus dem Kimonoärmel und besserten ihre Frisur aus. Andere tranken Limonade. Mit ganz kleinen Schlucken. Die eine der beiden Sängerinnen stimmte ihr Shamisen und warf kluge Bemerkungen in die Gesellschaft. Dann präludierte sie leise, bis die Unterhaltung verstummt war, und sang einige Volkslieder. Die Mädchen lieben diese Weisen über alles und pflegen sie mit echter Empfindung vorzutragen. Die anwesenden Japaner baten um einige der bekanntesten und schönsten, die wir sofort gemeinsam ins Deutsche übertrugen. Sie mögen hier als Proben stehen. In der wörtlichen Übersetzung dieser Nacht.

Unter den Liebesliedern, deren sie mindestens ein Dutzend sangen, machten zwei einstrophige Dichtungen den größten Eindruck auf mich. Das erste hieß Hakata bushi:

Asu wa otachi ka	Morgen muß ich abreisen,
Onagori oshija	Ach der Abschied (von Dir) fällt mir schwer.
Nakata ura kara	Von Nakatas Küste aus
Fune kogidasu	Fährt unser Schiff ab.
Moshimo oki nite	Wenn nun auf hoher See
Kochikaze fukaba	Gegenwind wehen sollte?
Washi ga tometato	„So mußt Du denken, daß ich es bin,
Omoute okure	Die Dich zurückhalten will.“

Das zweite war ein Lied des Tenjiku Tokubei:

Konete bekuda to	Obwohl ich die List
Washya shiri nagara	Von vornherein durchschaute,
Kudoki yozu ni	Ließ ich mich doch durch geschickte Überredung
Fsui hodasarete	Endlich ganz fesseln:
Chamasurete saku	(Selbst) betrügerisch gleich dem (zu früh)
Muro no ume	Im Treibhaus blühenden Pflaumenbaum.

Die dann folgenden Balladen waren nicht so reizvoll. Die Monotonie der Komposition und der fremdartige, nicht einmal immer ganz klare Inhalt ließen kein rechtes Interesse aufkommen. Am besten gefiel mir noch eine Tierfabel, die eine prägnantere Fassung hatte und mit feinstem Geschmack vorgetragen wurde. Sie behandelt den Wettlauf zwischen Schildkröte und Hase und ist von neuem ein Beweis dafür, wie gewisse volkstümliche Motive in den Sagen und Märchen der verschiedensten Völker wiederkehren.

Die in Japan viel als Kinderlied gesungene Dichtung lautete folgendermaßen:

Moshi moshi kame yo, kamesan yo	„He he Schildkröte, Schildkröte,
Sekai no uchi ni, omae hodo	Was auf der Welt wohl ist langsamer
Ayumi no moroi, mono wa nai	(zu Fuß zu gehen) als Du.
Doshite sonna ni, noroi noka	Warum bist Du nur so langsam?“
Nauto ossharu usagisan	„Was redest Du da, Hase.
Sonnara omae to kakekurabe	Ich will mit Dir um die Wette laufen
Muko no oyama no fumoto made	Bis zum Gipfel des Berges dort,
Doshira ga saki ni, kaketsukuka	Wer von uns früher da ist.“
Donna ni kame ga, isoi domo	„Schildkröte, auch wenn Du Dich beeilst,
Dose ban made, kakarudaro	Auf jeden Fall wirst Du bis zum Abend
Kokora dechotto, hito nemuri	Brauchen, dann will ich hier ein Weilchen schlafen.
Ga ga ga ga ga ga ga	— — — — — — — — — — —

Korewa nesugita, shikujitta	So nun hab ich genug geschlafen, nun will ich
Pyon pyon pyon pyon pyon pyon	mich beeilen."
pyon	— — — — — — — — — — —
Anmari osoi, usagisan	„Viel zu spät, Herr Hase.
Sakki no jiman wa doshitano	Die Prahlerei von vorhin, wo ist die wohl
	geblieben."

Da ich mich durch Wochen an die Musik und die höchst eigenartige Gesangstechnik der Japaner gewöhnt hatte, wurde mir der sinnige, so unendlich liebenswürdige Vortrag der Mädchen zum Genuß. Die menschliche Singstimme zeigt hierzulande ja keine tonbildnerischen Qualitäten wie bei uns. Eine Gesangschulung in italienischem Sinne gibt es nicht. Wer über ein gewisses, nicht einmal immer großes Tonvolumen verfügt und Lust zum Musizieren hat, singt und spielt darauf los. Dennoch kann ich die japanische Art zu musizieren nicht so schrecklich finden, wie die meisten Europäer, und unter ihnen besonders wieder die Zunftmusiker, die sämtlich die Musikübung des äußersten Ostens für barbarisch zu erklären und eine irgendwie ernste Beschäftigung damit rundweg abzulehnen pflegen. Natürlich muß die gutturale Färbung des ganz hinten im Halse krampfartig gebildeten Tones, die nach unseren Begriffen unreine Art zu trillern und zu verzieren und der Mangel an jeglicher Kantilene zugegeben werden. Ebenso wie der im allgemeinen rauhe Klang der verschiedenen Begleitungsinstrumente. Bis auf die Flöte vielleicht, deren melancholische Naturtöne den Chorgesang oft schalmeiartig umspielen und bei obligater Verwendung im Tanz- und Theaterorchester ganz aparte Wirkungen erzielen. Auch mag es verständlich sein, daß die so beliebten Interjektionslaute des japanischen Sängers, deren Intervalle oft zwei, ja drei Oktaven betragen, namentlich in der ersten Zeit auf den europäischen Kunstfreund keinen oder gar einen komischen Eindruck machen. Sobald der Zuhörer aber den Stil der Darstellung von Grund aus erfaßt und sich einigermaßen darauf eingestellt hat, was ja zu einer gerechten, nach Möglichkeit objektiven Urteilsfällung unbedingt notwendig ist, wird er sich in diesem zunächst so fremdartigen Gebiet des künstlerischen Ausdrucks

bald heimisch fühlen und dann auch allerlei Interessantes und Schönes heraushören, wird er von der Intensität des Ausdrucks und der zugrunde liegenden Innerlichkeit der Empfindung geradezu erschüttert werden.

Von unserm Beethoven- oder gar vom Mahlerorchester darf man natürlich weder mittelbar noch unmittelbar ausgehen, wenn man die japanische Musik — wenn man vor allem ein musikalisches Drama in Japan richtig beurteilen oder genießen will. Diese Dinge haben, wie überall, als höchst eigene Gewächse einer eigenen Kultur und Gewöhnung ihre ureigenen Gesetze und Normen, die nur aus der Sache selbst, aus der Rassenpsyche und ihren Ausstrahlungen zu verstehen sind. Der Apparat der achten Mahler-Sinfonie fordert tausend Mitwirkende (acht Solisten, zwei Chöre und einen Knabenchor, ein großes Orchester mit verdoppelten Streichern und Holzbläsern, acht Hörner, je vier Trompeten und Posaunen und ein Schlagwerk von drei Pauken, großer Trommel, Becken, Triangel und Glocken, dazu neben Harmonium und Orgel noch fünf Harfen, Celesta, Klavier und Mandolinen.) Die klassische Besetzung des sogenannten Kanjincho-Orchesters im Kabuki-za, dem besten Theater Tokyos, ist siebzehn Mann (sechs Sänger und elf Musiker mit vier verschiedenen Instrumenten). Das sind eben zwei Welten künstlerischen Ausdrucks, die, außer daß es sich um tönende Luft und ein paar grundlegende akustische Phänomene handelt, nichts oder doch nicht viel miteinander zu tun haben.

Ich glaube ja auch, daß die Japaner im Verhältnis zu anderen ein recht unmusikalisches Volk sind und einen Vergleich mit den Indern, Birmesen, Javanen oder gar mit den Ungarn nicht aushalten können. Sie so wenig wie die Chinesen, ihre Lehrmeister, die aber immerhin eine bis ins kleinste ausgetüftelte Theorie besitzen, wenn sie auch der musikalischen Praxis nicht im geringsten aufgeholfen hat. Nur daß die Chinesen viel mehr Schlagzeug verwenden als die Japaner und viel brutaler dabei zu Werke gehen, weshalb sie mit ihrer ganzen Musik noch um einiges tiefer stehen. Die Vorliebe für krasse Effekte der Schlaginstrumente wird ja allgemein als Zeichen einer niedrigen musikalischen Kulturstufe betrachtet. Jedenfalls pflegt

den Europäern die japanische Musik mit ihrem unaufdringlichen Gezupfe, Gezirpe und Geflöte und den mehr dekorativen und zeremoniösen Tsuzumi- und Taikoschlägen immer noch sympathischer und erträglicher zu erscheinen als die chinesische, die alle Bande frommer Scheu gesprengt und sich heute zu einer sinnlosen Tollhäuslerei ausgewachsen hat: zu einer vollständigen und bedauernswerten Verkennung alles dessen, was die Menschheit sonst doch ziemlich allgemein unter künstlerischer Offenbarung von bedeutungsvollen reinmenschlichen Vorgängen versteht.

Im übrigen ist auch die Instrumental- und Vokalmusik der Japaner gleich dürftig. Absolute Musik gibt es kaum. Die kleinen Impromptus und Füllnummern der Geisha-Orchester zählen hier nicht. Die Japaner haben nur Zweckmusik: Begleitungs- und Unterhaltungsmusik. Das Wort ist immer die Hauptsache. Seine Vertonung nur eine weitere Nachhilfe der an sich schon hochgeschraubten Kunst- und Theatersprache. Die Begleitung dient nur zu primitiver Untermalung rein lyrischer und lyrisch-szenischer Momente, als gelegentliches, dazu noch recht bescheidenes Kraftmittel für gewisse dramatische Höhenwerte und zu Unterstreichungen bei den gesprochenen und vor allem bei den pantomimischen Partien der Theaterstücke. Zwar hört man bei Tempelfesten des öfteren auch reine Instrumentalvorträge. Die Japaner kennen aber für manche der alten chinesischen, koreanischen und altjapanischen Kultusstücke die Texte nicht mehr und müssen deshalb in solchen Fällen ohne Gesang musizieren. Notgedrungen also. Weil ihre Verehrung für alles weit Zurückliegende, Umsponnene und Verklärte diese Reste Urväterhausrats nicht im Stich lassen möchte und sie lieber als wesenlose Versteinerungen ehemaliger Riten durch die Jahrhunderte weiter mit sich schleppt. Im allgemeinen besitzt der Japaner also nur Gesangsmusik. Und zwar neben der Begleitung zu heiligen Tänzen, rhythmisch gegliederten Gebeten, festlichen Hymnen und sonstigen zeremoniellen Handlungen im Tempel vor allem eine weltliche Tonkunst, die heute durchaus im Vordergrund des öffentlichen Interesses steht: zur Belebung des Theater-Apparates und für alle möglichen Zwecke gesellschaftlicher Unterhaltung.

Für die weltliche Musik werden neben der japanischen Flöte (Kayuru fuye) in erster Linie drei verschiedene Saiteninstrumente gebraucht. Die Koto, eine verhältnismäßig lange, viereckige und mit dreizehn Saiten bespannte Zither, die viersaitige Biwa, eine Laute von der Gestalt einer durchgeschnittenen Birne, und das Shamisen, das bevorzugte Lieblingsinstrument der Japaner. Untrennbar von jedem japanischen Hause, untrennbar vor allem von der Geisha. Es hat die Form einer langhalsigen Gitarre. Ihre drei Saiten laufen über einen glatten Steg. Die Größenverhältnisse des Instruments richten sich nach der Stimme des Sängers oder der Sängerin und nach der Art der Verwendung. Die Geisha-Shamisens haben zierlichere Abmessungen als die Theaterinstrumente der Orchester- und Gidayuspieler. Die vier Seitenflächen des quadratischen Körperrahmens sind aus Holz, die oberen und unteren Flächen mit Fell bespannt, das man aus dem Euter der Katze gewinnt. Gespielt wird die Shamisen mit einem aus Horn, Holz oder Schildpat, gewöhnlich aber aus Elfenbein gefertigten, sechs bis sieben Zentimeter langen beilförmigen Schläger, dem sogenannten bachi. Der Ton klingt meist hart und stimmungslos. Ich bin nie so recht über den Gegensatz hinweggekommen, der zwischen der Erscheinung einer Geisha und dem unpoetischen Charakter ihres Lieblingsinstruments besteht. Allerdings pflegt dann der Gesangston, der ja ebenfalls zu der ätherischen Art ihres Wesens und dem auf bewußte Diskretion gestellten Auftreten dieser Mädchen nicht recht passen will, ohne daß er nun gerade die trockene Schärfe des Shamisen-Gezupfes besitzt, hier einigermaßen zu vermitteln.

Als Schlaginstrumente, die sich übrigens in ihrer Klangfarbe nicht einmal so sehr von dem Shamisenton unterscheiden, verwendet das Geisha-Orchester neben der mit zwei Hölzern geschlagenen kleinen Trommel, der Taiko, gewöhnlich nur die beiden Tsuzumi, das sind sanduhrenförmige Gebilde, von denen das eine (kleinere) auf der linken Schulter, das andere (größere) auf der linken Hüfte liegt. Seine mit starkem Ölpapier überzogenen Flächen werden mit der rechten Hand geschlagen.

Einen Dirigenten kennen die Japaner nicht. Auch musizieren sie,

wie alle nicht-europäischen Völker, stets ohne Noten. Ihr Zusammenspiel ist trotzdem tadellos. Auch in den Prüfungsaufführungen der Geishaschulen hörte ich niemals, daß ein Mädchen beim Shamisenspiel oder an der Taiko nachschlug oder falsch einsetzte. Dabei ist der Rhythmus, namentlich in den Theatertänzen, oft sehr kompliziert. Die Japaner haben aber ein gutes Gedächtnis und werden ausgezeichnet gedrillt. Etwas, das man können soll, nicht tadellos zu können, gilt ihnen als Schande. So ist es geradezu erstaunlich, daß selbst die Geisha niederster Klasse ihre hundertundfünfzig verschiedenen Tänze aufführen und mehr als dreihundert Lieder fehlerlos hersingen kann. Das stark ausgeprägte persönliche Ehrgefühl der Rasse dringt auch bis in diese letzten Kanäle einer verzweigten öffentlichen Wirksamkeit vor und erweist sich als eine der wesentlichsten Triebkräfte für die unerhört geschlossenen Leistungen, die man hierzulande mehr, wie sonst irgendwo in der Welt, auf allen möglichen Gebieten zu bewundern hat.

Am Anfang war der Rhythmus. Nicht der Takt. Der sollte erst viel später kommen. Wenigstens im Gesang, wo sich der Rhythmus ursprünglich nach dem Text gerichtet und eine Gliederung in regelmäßige Zeitfolgen zunächst nicht stattgefunden hat. Was Richard Wagner predigte und in seinen Schöpfungen einzuhalten wußte, daß nämlich jeder Tonphrase die natürlich-rhythmischen Werte der Wortphrase zu lassen sind, läuft nicht etwa auf eine artistische Verfeinerung oder Komplikation des Bestehenden, sondern auf die Rückkehr einer allmählich recht fessellos geratenen ästhetischen Willkür zu den natürlichen Bedingungen primitivster Vertonungskunst hinaus. Jedenfalls scheinen die Japaner auch heute noch von unserm strengen musikalischen Takt nichts zu wissen. Namentlich in ihren Gesängen. Denn bei reinen Tänzen kann man schließlich doch wohl einen Zweiviertel- oder Vierviertel-, nie allerdings einen Dreivierteltakt heraushören. Dagegen ist ihr rhythmisches Gefühl außerordentlich entwickelt. Die kleinsten Taikomädchen schlagen die schwierigsten Synkopen mit absoluter Treffsicherheit und bringen die kniffligsten rhythmischen Verzierungen mit vollendeter Präzision.

Im übrigen spielt das japanische Orchester immer gleich laut:

das heißt in einer mittlern, eher etwas nach unten liegenden Tonstärke. Nicht einmal im Ganzen wird gelegentlich zwischen forte und piano oder gar einigen Zwischenstufen gewechselt. Das Spiel eines einzelnen oder einiger gilt als piano, das mehrerer oder aller als forte. Dynamische Schattierungen sind den Japanern unbekannt. Ebenso wie die Kunstmittel der Harmonie. Dr. Müller spricht in seinen Forschungen über japanische Musik von einer nur-homophonen Musik mit gelegentlichen Ansätzen zur Polyphonie. Auch ist seine Bemerkung, daß der Europäer in Japan fast immer den Eindruck hat, als ob alle Musikstücke in demselben Tempo gespielt würden, durchaus richtig. Die Japaner unterscheiden nur eine etwas schnellere Spielweise, das Hayu, die sie bei kürzeren, lebhafter figurierten Stücken anwenden, und eine etwas langsamere Spielweise, das Nobe, die den längeren, feierlichen Stücken vorbehalten bleibt. Diese beiden Tempoarten metronomisch festzulegen, soll aber ganz unmöglich sein, weil das einmal angeschlagene Zeitmaß fast nirgends festgehalten wird. Der Verlauf eines Musikstückes richtet sich in diesem Sinne ganz nach der Langatmigkeit der Bläser und besonders nach der Vorliebe des Sängers.

In den Chayas, den großen Fest- und Versammlungshäusern der Japaner, tritt im Gegensatz zu den Machiais, den kleineren Warte- oder Treffhäusern, das Bedienen des Gastes der Unterhaltung gegenüber mehr in den Vordergrund. Die Geishas, die hier jedesmal in größerer Anzahl zur Verfügung stehen, haben persönlich weniger zu bedeuten, wenn sich auch manchmal für die späteren Nachtstunden ein Treiben entwickelt, das dem der Machiais ähnelt.

Eine Anzahl von Malern, Schriftstellern, Ärzten und Schauspielern Tokyos gaben mir am Abend vor meiner Reise ein Abschiedsbankett. Erst anderthalb Stunden nach der festgesetzten Zeit wurde ich von einigen Herren in meinem Hotel abgeholt. So will es die japanische Sitte. Das mittelgroße Empfangszimmer ist mit ein paar verlorenen Kirschblütenzweigen und einigen Zwergkoniferen ge-

schmückt. Die schon vollzählig Versammelten hocken in Gruppen beieinander: plaudern, spielen Karten oder Domino und rauchen. Nach und nach und ohne Hast kommen die einzelnen Herren auf mich zu. Die meisten sind mir unbekannt. Summarisches Vorstellen bei Beginn einer Festlichkeit kennt der Japaner nicht. Dieser Brauch ist ihm viel zu zwangvoll. Er legt Wert darauf, daß sich eine solche Versammlung erst allmählich zu dem entwickelt, was sie sein soll: zu einer harmonisch abgestimmten Gemeinschaft von innerlich irgendwie zusammengehörigen Menschen. An den Wänden des sich nach hinten zu anschließenden großen Saales liegen schon die Sitzkissen aus feuerrotem Seidendamast. Sonst gibt es in beiden Räumen außer einigen Vasenständern keinerlei Möbel.

Schließlich werde ich zum Ehrenplatz in der Mitte des Saales geleitet. Und langsam nehmen dann auch die übrigen ihre Plätze ein, indem der eine immer den andern weiter nach oben hin zu komplimentieren sucht. Die Japaner sind gar höfliche Menschen und haben für derlei nichtssagende Dinge sehr viel Zeit. Wohl eine halbe Stunde dauert es, bis alle Platz genommen haben. Dann öffnen sich die Schiebetüren, und sechzehn Geishas (Hangyokus) erscheinen. Alle tragen ein kleines, schwarzes Lacktischchen, das sie nach einem langsamen, feierlichen Anmarsch vor die einzelnen Gäste hinsetzen. Noch dreimal müssen sie wieder abtrippeln und neue Tischchen holen. Wir sind gerade achtundvierzig Herren. Nach zwei bis drei Minuten etwa hat jeder einzelne seine Tafel mit dem ersten Gang und dem notwendigen Zubehör, den Rauchutensilien und der Spülschale, vor sich stehen. Die Geishas setzen sich jetzt auf der andern Seite der Tische nieder und kredenzen den Sake. Der Gast nimmt dazu die Schale in die rechte Hand und hält sie dem Mädchen zum Einschenken hin. Ich muß zunächst allein trinken. Erst damit ist das Festmahl wirklich eröffnet. Vorher würde kein Japaner einen Bissen anrühren. Ein Gang folgt nunmehr schnell dem andern. Die bunten Mädchen laufen mit ihren uns leicht ein wenig komisch anmutenden Allüren ein und aus. Die Anwesenden schicken mir jetzt durch ihre Geishas nacheinander ihre Sakeschalen zu. Ich lasse sie füllen, trinke den Betreffenden zu und schicke

sie ihnen leer durch das mich bedienende Mädchen wieder hin. So will es die japanische Zeremonie. Auf diese Weise sind die Mädchen in fortwährender Bewegung.

Nach beendetem Mahle wechselt man mit den Plätzen. Ich allein bleibe in der Mitte sitzen. Alle fünf Minuten habe ich andere Nachbaren. Die meisten sprechen Englisch, manche, vor allem die Ärzte, auch Deutsch. Alle sind von übertriebener, aber unverpflichtender Liebenswürdigkeit. Ebenso wechseln jetzt die Geishas. Fünf oder sechs hocken ständig um mich herum. Die meisten in appetitlichster Blödheit. Mit ihren schönen, gepflegten, aber leeren Gesichtern. In den reichen und bunten Gewändern herrlich anzusehen. Inzwischen sind einige Sängerinnen gekommen, die nun den Hangyokus zum Tanze aufspielen. Zunächst treten sechs der jüngeren Mädchen zu einem etwas steifen und überaus korrekt ausgeführten Einleitungstanz an, der mit einer offiziellen Schlußverbeugung ausklingt: sie berühren mit der Stirn solange die Erde, bis ein Shamisen-Akkord das Zeichen zum Aufstehen gibt. Die anderen haben inzwischen mit verschiedenen Herren zwanglose Gruppen gebildet. Sie dürfen jetzt ihre Pfeifchen anstecken und sind besonders dankbar, wenn man ihnen eine Zigarette schenkt. Manche plaudern und lachen dabei. Andere wieder sitzen still herum und sehen verloren dem aufsteigenden Tabakrauch nach. Die anwesenden Maler skizzieren Tierprofile und Blumenstücke auf schmalen Kartonstreifen und lassen einen Autogrammfächer im Kreise herum gehen, den man mir nachher zum Geschenk macht. Die einzelnen steuern Sinnsprüche, Karikaturen oder sonst irgendeinen malerischen Einfall bei. Auch die Geishas müssen ihren Namen auf die Rückseite des Fächers malen, was manchmal seine Schwierigkeiten hat.

Im übrigen sind die Mädchen auch hier wieder mit ihrer ganzen Liebenswürdigkeit und guten Erziehung bei der Sache. Sie tun ja beileibe nicht mehr als unbedingt notwendig ist. Das aber im Schutze anerkannter Grundsätze mit dem zu nichts verpflichtenden Charme stilisierter Puppenhaftigkeit. Das geben sie immerhin gern und, wie gesagt, in jenem Gleichmaß mittlerer Empfindungen, die ihnen dabei noch die angenehme Möglichkeit bieten, eine so begehrenswerte

Situation möglichst lange aufrechtzuerhalten: sich selbst zu Liebe und keinem Manne zu Leide. So etwas kann schließlich nur die Japanerin leisten. In der seltsamen Harmonie eines merkwürdigen Zwiespalts. Mit dieser beispiellosen Gleichgültigkeit dem Manne gegenüber und dem eingeborenen und systematisch ausgebildeten Verpflichtungsgefühl, dem Herrn und Gebieter gefällig zu sein und die paar Reize zu seinen Gunsten spielen zu lassen. Ihn zu belächeln und zu betreuen, mit ihm zu trinken, zu spielen und zu scherzen und dem seiner Fron Entronnenen in langer Muße über allerlei Widrigkeiten des Lebens hinwegzuhelfen. Und geht wieder auch nur bei der Bedürfnislosigkeit des japanischen Mannes, der in diesen Mädchen gar nichts mehr sieht und sehen will als ein lebendes Bibelot. Ja, auch das noch nicht einmal. Denn ein Bibelot nimmt man doch gelegentlich in die Hand. Eine Geisha nicht. Der Japaner berührt in Gegenwart eines andern Mannes überhaupt keine Frau. Sie ist ihm ein bloßes Schaustück: ein dekorativer Gegenstand. Zum Besehen, nicht zum Anfassen. Was den Japaner beim ästhetisch-erotischen Genuß an der Frau interessiert, ist allein der Kopf und der Kimono. Für beides verlangt er möglichst die letzten nur denkbaren Vollkommenheiten. Alles andere gilt ihm nichts oder doch sehr wenig. Oder hat wieder andere Zwecke, die bei anderen Gelegenheiten anderen Bedingungen folgen. Wenn die in den Vordergrund treten, pflegt er sich anders einzustellen: patriotisch-politisch, rasse-technisch, religiös, nicht aber ästhetisch, ästhetisch-erotisch. Was unter dem Kimono ist, erscheint ihm als nicht ganz sauber. Das verhüllt man. Deckt es mit schönen Stoffen zu.

Die soziale Stellung der japanischen Geishas ist etwa die unserer Schauspielerinnen. Und das mit Recht. Sie haben ebensoviel, meist sogar mehr gelernt, als die europäischen Schwestern, leisten zum mindesten technisch Höheres und sind durchschnittlich schöner, besser angezogen und wohl auch begabter. Man läßt sie also gesellschaftlich im allgemeinen gelten, macht aber den Familienverkehr

von der einzelnen Persönlichkeit abhängig. Man ist in solchen Fällen auch in Japan ein wenig skeptisch. Es gibt Geishas, die in allerersten Kreisen verkehren, die nicht nur hohe Beamte, sondern gelegentlich sogar Europäer heiraten, und wieder andere dürfen sich außerhalb ihrer Teehäuser nicht blicken lassen.

Im allgemeinen wird es in guten Bürgerfamilien aber doch nicht sonderlich gern gesehen, wenn eine Tochter Geisha werden will. Es kostet, genau wie bei uns, lange und heftige Kämpfe, in denen allerdings das Mädchen gewöhnlich obsiegt. Auch wie bei uns. Ferner gehört es zur konventionellen Pflicht jeder Mutter, ihren Sohn beim Eintritt in das Leben vor dem Teehausverkehr, in erster Linie vor der Geisha, zu warnen. Allerdings wohl mehr des vielen Geldes wegen, das die jungen Leute bei den ungewöhnlich hohen Kosten eines solchen Abends in den Machiais lassen müssen. Die einzelne Geisha erhält gewöhnlich außer ihrem Honorar von einem bis zwei Yen noch ein Geschenk von drei bis fünf Yen (der Yen zu zwei Mark), eine verhältnismäßig hohe Summe also, die dann noch durch die Rechnung der Teehauswirtin für das Zimmer und die Speisen und Getränke nicht unbedeutend vermehrt wird.

Jedenfalls kommt das Moralische bei alledem erst in zweiter Linie. Das wird in Japan überhaupt anders gewertet als in Europa, wo man ja in diesen Dingen eine merkwürdig zwiespältige Auffassung antrifft, die zwar den wenigsten richtig, vielen Männern aber doch recht bequem und praktisch erscheint. Gewiß haben die japanischen Geishas schon manche Existenz auf dem Gewissen und werden auch weiterhin kaum ohne Opfer bleiben. Das japanische Teehaus ist kein Nonnenkloster, und dem Weibe verfallene Männer gibt es überall, auch in Japan. Doch das besagt nichts gegen die Geisha als solche, die sich im Laufe der Jahrhunderte immerhin zu einer gesellschaftlichen Erscheinung ausgewachsen hat, wie sie volkstümlicher nicht gedacht werden kann. Mit der Geisha ist, namentlich im Vergleich zu anderen Ländern, besonders auch zu Europa, das Problem des außerfamiliären Verkehrs mit Frauen auf eine Form gebracht worden, die, allgemein bekannt und anerkannt, vor allem in ästhetischer Hinsicht ihre eigenen großen Werte und nir-

gendwo in der Welt ein Gegenstück besitzt. Jedenfalls läßt den feiner empfindenden Europäer, der das reizvolle Teehausleben des japanischen Mannes aus eigener Anschauung kennenlernen durfte, ein Gefühl nie ganz los: das Gefühl einer leisen Beschämung.

STRASSEN OHNE NACHT

Das Yoshiwara gilt allgemein für die größte Sensation des Ostens. Man besucht es, wie man ein Museum oder eine Ausstellung besucht. Selbst gerade auf diesem Gebiete besonders zurückhaltende, um das sexuelle Heil des ihnen verpflichteten weiblichen Nächsten besorgte Männer nehmen hier die eigenen Frauen mit hinein, um ihnen die bunten Mädchen in ihren vergoldeten Käfigen zu zeigen. Sogar der Weltreiseführer des Herrn Meyer empfiehlt einen Yoshiwaraspaziergang. Zur Beruhigung all der Vielen, denen eine nähere Bekanntschaft der Gattin mit den Mysterien öffentlicher Frauengunst eigentlich doch wider den Strich geht und erst durch irgendein gedrucktes Wort über derartige Hemmungen hinweggeholfen werden muß.

Ursprünglich hat man nur die Freudenstadt in Tokyo Yoshiwara genannt, was soviel wie Schilfebene bedeutet. An der betreffenden Stelle soll früher einmal ein feuchter Wiesengrund gelegen haben. Heute heißen aber alle derartigen Viertel der größeren japanischen Städte so. Namentlich den Fremden gegenüber, die das Wort meistens schon von zu Hause mitbringen. Das Wort, aber kaum den Begriff. Die japanischen Yoshiwaras sind nämlich in ihrer ganzen Anlage und Aufmachung und in der allgemeinen Bewertung etwas durchaus Anderes als die geheimen Straßen bei uns. Zwar gehört das meiste, was man sich in Europa darüber zu erzählen pflegt, auch wieder ins Reich der Fabel. Daß es zum Beispiel eine im Grunde sehr harmlose, ganz allgemein als selbstverständlich empfundene und öffentlich anerkannte Institution sei, der nach japanischer Ansicht etwa dieselbe Bedeutung zukomme, wie dem Gemüsemarkt oder den Fischhallen, weil der Mensch nun einmal dem Hunger und der Liebe als ebenso ursprüngliche wie zweckvolle Lust- und Bedarfsgefühle gleichmäßig ausgeliefert ist. Von solcher Auffassung kann gar keine Rede sein. Gewiß sieht der Japaner diese Dinge viel natürlicher an und macht hier unser Heucheln im allgemeinen nicht mit. Er findet es sogar verächtlich und hält seine

eigene Auffassung nicht nur für die bessere und vernünftigere, sondern auch für die ethisch höhere. Und zweifellos mit Recht. Im übrigen sucht er das Thema aber keineswegs bei jeder Gelegenheit auf oder stellt es sonstwie in den Vordergrund. Zwar läßt er geschehen, was geschehen soll, und hat dafür seine guten Gründe. Er spricht aber nicht darüber, wenigstens nicht unnütz, und ist von frivoler und von sentimentaler Behandlung der Frage gleich weit entfernt.

Das Yoshiwara wird von den Japanern in erster Linie als eine sozial und gesellschaftlich bedingte Tatsache, als eine unabwendbare und im Grunde auch unverantwortliche Zwangseinrichtung angesehen, der viele bedürftig sind. Niemand leugnet sie, niemand aber nimmt sie gleichgültig hin oder gefällt sich gar darin, ihr Dasein zu beschönigen. An eine naive oder konventionelle Sanktionierung des ganzen Treibens hat noch nie jemand gedacht. Freudenhäuser gelten auch in Japan als notwendiges Übel: als weithin sichtbares, wenig sympathisches Dokument gesellschaftlicher Hilflosigkeit. Und daß die Mädchen ihr bürgerliches Ansehn durchaus behalten, wenn sie sich jahrelang im Yoshiwara feilbieten — daß man sie gar allgemein beneidet, weil sie in ihren schönen großen Häusern mit den vielen Dienern ein so herrlich Leben führen, in prachtvollen Kleidern einhergehen und für nichts zu sorgen haben, und daß sie fast immer nach einigen Jahren aus ihren Käfigen herausgeholt und geheiratet würden: diese und ähnliche schönen Dinge sind, im allgemeinen Sinne wenigstens, auch nicht richtig.

Allerdings liegt es in den freieren sexual-ethischen Anschauungen des Japaners begründet, wenn er die Mädchen der käuflichen Liebe nicht so unmenschlich und würdelos behandelt, wie es der Europäer zumeist für seine christliche Nächstenpflicht hält — wenn er ihr Tun und Lassen nicht ohne weiteres als etwas Niederträchtiges, Verworfenes und Gemeines, sondern mehr als persönliches Unglück, als Verhängnis ansieht. Nach Lage der Dinge muß es solche Mädchen geben. So weit die Kulturgeschichte reicht, haben sich auch zu allen Zeiten und bei allen Völkern stets Frauen genug für diesen Zweck gefunden. Mehr als genug sogar. Wer dafür verantwortlich

zu machen ist, ob der einzelne Mensch, die Gesellschaft oder irgendein Geschick, eine bedauerliche Unvollkommenheit im Organismus der bevölkerten Erde die Schuld hat, darüber läßt sich zum mindesten streiten. Jedenfalls ist die Frau, deren Verhältnisse sie diesem Beruf bestimmen und deren Veranlagung sie dahin treibt, nach japanischer Ansicht in erster Linie zu beklagen, nicht aber ohne weiteres mit Schmutz zu bewerfen und gesellschaftlich und rein menschlich in Acht und Bann zu tun. Ein besonderes Vergnügen, seine Tochter ins Yoshiwara zu schicken, empfindet man aber in der japanischen Familie ebensowenig wie in der europäischen. Man hat nur Entschuldigungen. Sehr häufig wenigstens. Muß sie nach der herrschenden Ethik haben. Und das eben ist an der ganzen Art, wie der Japaner diese Frage behandelt, so sympathisch. Man versteht nicht nur und verzeiht, sondern hilft auch, erleichtert und tröstet. Selbst nicht ohne allerlei Fesseln und Gebundenheiten, wirft man keinen ersten Stein.

Die Yoshiwaramädchen, die sogenannten Oirans, sind, zum Teil wenigstens, Opfer eines grausamen Geschicks. Vielleicht nicht einmal zum größten Teil. Die Tatsache aber, daß sich unter ihnen zweifellos eine ganze Menge befinden, die aus einem unerbittlichen äußern Zwang heraus zur Preisgabe von Leib und Seele getrieben wurden, genügt dem Japaner durchaus, nicht gleich die ganze Institution, der man sich übrigens gelegentlich selbst bedient, in Grund und Boden zu verachten und zu verleugnen. Auch für eine japanische Familie kann es nichts Furchtbareres geben, als wenn die eine oder andere Tochter durch wirtschaftliche Verhältnisse gezwungen wird, sich für Jahre an das Yoshiwara zu verkaufen. Um der Eltern willen, die dann mit der vom Freudenhaus gezahlten hübschen Summe ihren Ruin abwenden können. Und herzzerreißende Szenen pflegen sich bei solchen Gelegenheiten abzuspielen. Nicht nur in den vielen Theaterstücken, die von diesen Dingen handeln. Eine Schande aber ist es nicht. Weder für die Familie, noch für das Mädchen. Im Gegenteil. Das japanische Kind fühlt die unabwendbare Verpflichtung, in höchster Not auch das Letzte für seine Eltern herzugeben und sich selbst zur Handelsware erniedrigen zu lassen, wenn nur

der Familie, und damit vor allem den Ahnen, gedient wird, deren pietätvolle Verehrung ihm von Jugend auf als letzter Lebenszweck gilt. Und die Eltern wiederum glauben, auch dieses größte Opfer von ihren Kindern annehmen zu dürfen, wie sie es selbst jederzeit in ähnlichen Fällen geleistet haben würden.

Der eine oder andere Europäer mag diese Auffassung immerhin eigentümlich finden und die Japaner keineswegs darum beneiden. Manche werden sogar prinzipiell opponieren und mit der sentimentalen Behandlung der wichtigen Frage, wie man sie nun einmal im Osten beliebt, überhaupt nicht einverstanden sein. Jedenfalls hat die ganze, so problematische Erscheinung am sozialen Körper der Kulturmenschheit für jeden Vorurteilslosen nirgends auf der Welt derart sympathische Züge, wie in Japan, ist das ganze Problem nie sonst derart erträglich gelöst worden, wie hier. Bemüht man sich doch seit Jahrhunderten erfolgreich, den Verkehr in diesen Straßen auf ein leidlich Maß von Anständigkeit zurückzuführen, die Dinge in ein gewisses System zu bringen und damit auch für den geschmackvolleren Kulturmenschen annehmbar zu machen. Da die Einrichtung schon einmal da ist und schließlich wohl da sein muß, soll sie wenigstens ihren Stil haben, soll sie auf einer vernünftigen und festen Organisation ruhen. Und selbst die vielen unter uns, die immer gleich von Laster zu reden lieben — ein böses Wort — müßten hier doch eigentlich zustimmen. Denn daß auch Laster erträglicher werden, wenn man sich über ihren Sinn einigermaßen klar geworden ist und in hygienischer, sozialer und ästhetischer Hinsicht nach Möglichkeit die einwandfreie Erscheinungsform dafür gefunden hat, dürften sie kaum in Abrede stellen. Wenn das Yoshiwara wirklich eine einzige große Lasterhöhle ist — in Japan pflegt kein Mensch so zu denken — hat man sie hierzulande wenigstens praktisch angelegt, schön ausgestattet und einen leidlichen Umgangston dafür gefunden. Und das ist gewiß auch etwas wert.

Im Yoshiwara von Yokohama steht ein Haus von Weltruf. Es trägt die Nummer neun und wird den Reisenden schon in Singapore als eine der größten japanischen Impressionen versprochen. Was es auch ist. Denn schwerlich kann man eine großzügiger angelegte und glänzender aufgezogene Walstatt der Freude ausdenken. Sie hat ganz großen Stil: verschleiert nichts, ohne aber auch ihre Bestimmung wieder aufdringlich zu betonen. Das Haus könnte recht gut einem Mädchenpensionat dienen. Und doch merkt jeder sogleich, daß hier etwas nicht stimmt. Auch für ein Hotel könnte man es halten, oder für irgendein Klubgebäude. Wenn die ganze Atmosphäre nicht doch etwas hätte, das sich auf die Sinne legt. Eine aggressive Wohligkeit, die den Besucher schmeichelnd umfängt und nicht so leicht wieder losläßt. Man steht unter einem höhern Druck, der nach kurzer Zeit zu einer leichten Stagnation aller Gefühls- und Denktätigkeit führt und eine veränderte Disposition des Menschen erzeugt. Als ob man eine ganz kleine Dosis höchst wohltätigen Giftes genommen hätte.

Das schmucke Gebäude liegt ein wenig von der Straße zurück und macht den Eindruck eines opulenten Landhauses. In europäisch-japanischem Stil. Womit dann sofort auch die Bestimmung des Ganzen gekennzeichnet wird. Japanerinnen empfangen hier europäische Gäste. Ausschließlich. Der Bürger des Landes pflegt hier nicht zu verkehren.

Durch einen mit Blattpflanzen reich geschmückten Vorraum betritt man die geräumige Halle, von der aus eine Freitreppe nach oben führt. Ein Heer von Dienerinnen hockt überall herum. Zwei davon schließen sich uns an. Mit tiefen Verbeugungen und Höflichkeitsphrasen. Wie hierzulande üblich. Rechts und links eines langen, matt erleuchteten Korridors liegen die Wohngemächer der Kurtisanen. Eins neben dem andern in ununterbrochener Flucht. Hier leben die Mädchen in ganz japanisch eingerichteten, sehr appetitlichen Stübchen. Über Tag und wenn sie des Nachts nicht begehrt werden. Allein oder zu zweien und dreien, ganz nach Wunsch. Denn das große Haus hat Räume zum Überfluß. Jede seiner fünfzig Töchter darf ein eigenes Zimmer fordern. Wenn die Rollwände auf-

geschoben werden, sieht man jedesmal in ein Idyll. Die Mädchen kauern neben dem kleinen Handofen und sind mit Lesen, Schreiben oder sonst irgend etwas beschäftigt, rauchen und plaudern und scheinen guter Dinge zu sein.

Die eigentlichen Besuchsräume liegen im ersten Stock. Ganze Appartements, aus Boudoir, Schlafkabinett und Bad bestehend, und auch einzelne Zimmer. Alles ist mit peinlichster Akkuratesse hergerichtet, sauber, geschmackvoll und solide. Von erotisch betonter Mache und anderen künstlichen Nachhilfen keine Spur. Der Fremde kann hier des Morgens sein Bad nehmen, frühstücken und das englische Tageblatt lesen. Wie in einem Hotel. Die Empfangszimmer sind größtenteils unten. Ganz große, kleinere und kleinste. Für jede Art von Gesellschaft berechnet. Wer will, wird nicht gesehen. Man hat für alles gesorgt. Es gibt versteckt liegende Räume mit separaten Wendeltreppen.

In einem dieser europäisch ausmöblierten Wartezimmer findet gewöhnlich das Einführungsgespräch mit der Inhaberin des Hauses statt. Wenn sie selbst empfängt. Sonst hat sie ihre Vertreterinnen, die fertig Englisch sprechen und ungemein sicher und gewandt auftreten. Der Zufall treibt mit Namen oft ein kurioses Spiel. Madame Jesus heißt die Dame des Hauses, worüber schon mancher im ersten Augenblick erschrocken sein soll. Doch ist ja der Nazarener mit der Ehebrecherin ganz besonders milde verfahren, überhaupt in allen menschlichen Dingen viel menschlicher gewesen, als zumeist die, die ihm anhangen. So pflegen sich denn die zuerst Betroffenen bald zu beruhigen.

Hier im Empfangsraum trinkt man gewöhnlich einen Whiskysoda und besieht die Photographien der letzten Chrysanthemenblüte. Der Hausfrau ganzer Stolz. Die Blumenzucht der Madame Jesus hat nämlich Landesruf. Ihre Ausstellung selbstgezüchteter Chrysanthemen wird alljährlich von weither besucht. Minister und hohe Würdenträger sind dann ihre Gäste. Sogar europäische Damen kommen hierher, nicht ohne bei der Gelegenheit einen Blick in die Einrichtung des so geheimnisvollen Hauses zu werfen. Die Boudoirs und Fremdenzimmer haben alle ihren eigenen, immer sehr originellen Blumen-

schmuck. Madame Jesus gilt auch im Blumenbinden und Koniferenzüchten als Meisterin ihres Faches. Sie unterrichtet ihre Mädchen in diesen Künsten selbst.

Auch wir nehmen unsern Whiskysoda und bitten dann um die Vorführung der Mädchen. Madame Jesus drückt auf einen unter der Tischplatte versteckten Knopf, und bald hören wir von den Gängen her das Geklapper von Holzschuhen und das Surren dünner Mädchenstimmen. Ungefähr zwanzig kommen wie im Reigen ins Zimmer und säumen die Wände ein. Sie verbeugen sich tief, jede für sich und in ihrer Weise, und schauen dann kichernd zu Boden. Einige sind sehr hübsch, alle aber jung und schön angezogen. Daß man nicht, wie sonst überall, die häßlichsten, sondern die schönsten Mädchen im Yoshiwara sieht, ist charakteristisch für Japan und liegt in der Art und Weise des Ersatzes begründet. Bei einem Unglück der Familie verkauft sich jedesmal die jüngste und schönste. Die körperlich minderbegabten und älteren suchen ein bürgerliches Unterkommen. Übrigens weiß Madame Jesus geschickt mit dieser oder jener einige Worte zu wechseln und ein paar allgemeine Scherze zu machen, die von den Mädchen klug belächelt werden. Auch diese Frau hat durchaus den Stil des Hauses. In ihrem einfachen, aber kostbaren blaugrauen Kimono, die schmale silberne Brille vor den lustigen Augen, mit unverfänglichem Lächeln und diskreten, ein wenig unpersönlichen Gesten. Die an sich peinliche Szene kann man nicht besser einkleiden und verabschieden, wie sie es hier anstellt. Ohne konventionelle Phrasen und ohne krampfhafte Hast, einfach mit dem Takt und den vollendeten Manieren einer Dame von Welt.

Inzwischen hat man Geishas geholt. Eine Dienerin meldet mit tiefer Verbeugung, daß sie zum Tanzen bereit sind. Schnell wählen wir uns ein paar Mädchen aus, die in unserer Gesellschaft der Aufführung zusehen dürfen, und lassen uns in einen größern Saal führen, wo die Geishas warten. Drei Tänzerinnen und zwei Sängerinnen. Wir nehmen auf olivfarbigen Seidenkissen Platz, um einen breiten, niedrigen Tisch herum. Zu drei Herren und ebensovielen Mädchen, die alle Englisch sprechen. Madame Jesus mußte sich empfehlen. Die Pflicht rief sie in ein anderes Zimmer.

Zunächst wird gesungen und dazu musiziert. Die beiden Sängerinnen spielen Shamisen, zwei von den Tänzerinnen bedienen ihre Taikos und die dritte schlägt die Tsuzumis, und zwar gleichzeitig ein Schulter- und ein Hüftinstrument. Was die Taikomädchen treiben, ist fast schon ein Tanz im Sitzen: ein nicht nur rhythmisch ungemein exaktes, sondern auch in den Gesten geregeltes, höchst dekoratives Trommeln. Die Art, wie sie ihre Arme in eine bestimmte Pose stellen, ehe sie niederschlagen, wie sie entweder beide Arme gleichzeitig heben oder nur den einen nach oben schleudern und den andern auf der Trommel liegen lassen oder nach der Seite weghalten — wie sie dann beim Trommeln selbst nach kurzem Wirbel gleich wieder irgendeine malerische Bereitstellung einnehmen, bis der nächste Schlag fällig ist: das alles wirkt höchst eigenartig und amüsant. Da die etwas helleren Tsuzumis den gläsernen Shamisenton mit der stumpfen Taiko klanglich zu vermitteln wissen, hört sich das Ganze auch für europäische Ohren nicht einmal so schlecht an, um so mehr als allen drei Instrumenten eine gewisse Härte eigen ist.

Nach dem Einleitungsvortrag rücken die Taiko- und Tsuzumispielerinnen ihre Instrumente zur Seite und stellen sich zum Tanz auf. Natürlich hält man es in diesen nicht sehr heiligen Hallen mit entsprechenden Motiven. Gleich die erste Nummer läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen. Ein Pfaffe will ein Mädchen verführen und zieht sich umständlich dazu an. Ebenso das Mädchen. Dann macht er sich heimlich auf den Weg, trifft die Erkorene und versucht eine Annäherung. Zuerst lehnt sie ab, stellt aber bald gewisse Bedingungen und willigt schließlich ein. Zur unbändigen Freude des Pfaffen, der in nicht mißzuverstehender Weise mit ihr von dannen zieht.

Die Japaner sind geborene Komödianten. Das zeigen wieder einmal diese Mädchen, die schon mit ihren vierzehn oder fünfzehn Jahren eine Leistung von großer Prägnanz bieten. Mit erstaunlicher Phantasie in der Gestensprache. Eine entzückende Genreszene ganz origineller, grotesk-naturalistischer Art, von unwiderstehlich-verschmitzter Komik. Eine natürliche Tanz- und Spielbegabung weiß

einen typischen Charakter auf seinen Kern zurückzuführen und mit Hilfe einfacher, aber schlagender Ausdruckssymbole zur Darstellung zu bringen. Dabei ist ein Tuch ihr einzigstes Requisit. Sie schlingen sich's um den Kopf, blasen dazu ihre Backen auf und erzielen dadurch schon im Äußern eine ausgezeichnete Bauernmaske. Die japanischen Frauen sind im Grunde alle Soubretten.

Ein zweiter Tanz derselben Art ist vielleicht noch lustiger. Sie machen jetzt verschiedene Männertypen nach, die alle ins Yoshiwara wollen. Wiederum spielt das Handtuch eine große Rolle. Die Leute aus dem Volk gehen in Japan nie ohne Fächer und selten ohne Handtuch aus. Wenigstens im Sommer. Wie vorhin ist auch hier alles ausgezeichnet beobachtet und leicht ins Burleske hinübergeführt. Aber nicht im mindesten übertrieben, nur eben einstilisiert. Und sehr witzig. Zunächst kommt der Herr Ritter, der Samurai. Zu Pferde: stolz und wortkarg, bewußt und sicher im Ziel. Er geht alle vierzehn Tage hierher, und stets in dasselbe Haus. Ihm folgt sein Diener, der die Pferde an einen Baum bindet und ebenfalls davonschleicht. Um die Ecke, ins billige Viertel. Ein dritter ist genierter und zaghafter als diese beiden. Ein Neuling offenbar. Er kennt sich in den verschiedenen Klassen der Häuser nicht aus und fällt auf ein teures hinein. Da er dort nicht zahlen kann, sperrt man ihn in ein kleines Zimmer. Erst am nächsten Tage wird er durch einen Freund ausgelöst. Und so geht es weiter. Unter anderm kommt dann noch eine betrunkene Gesellschaft in Konflikt mit dem Nachtwächter des Yoshiwara. Und den Schluß macht ein Priester, der von jungen Leuten seines Sprengels erkannt und gehörig ausgelacht wird.

Von den übrigen Tänzen gefällt uns der sogenannte Kappore, der beliebteste Volkstanz der Japaner, am besten. Ihm liegt ein unzusammenhängendes Gesangspotpourri zugrunde, dessen erotischer Teil gewöhnlich ausgelassen, uns hier im Yoshiwara aber natürlich nicht geschenkt wird. Das Wesen des japanischen Geishatanzes ist hier besonders gut zu erkennen. Die Mädchen scheinen sich mit ihren Ausdrucksbewegungen auf einer Übergangsstufe zu befinden, die von rein pantomimischer Ausdeutung der Situation zu rein

choreographischen Gebilden, zu voraussetzungslosen Tanzformen hinführt. Der japanische Tanz versucht offenbar, mehr oder weniger auf sich beruhende Hand- und Fußposen, eine wohlorganisierte Gestensprache also, zum fließenden Tanz hin aufzulösen, das Epische zum Lyrischen hin zu verdichten.

Nach einer guten Stunde etwa hören sie auf, setzen sich in einem Halbkreis um ein großes Lacktablett mit Obst und Kuchen herum und trinken in ganz kleinen Schlucks goldgelbe Limonade. Wir bleiben beim Whisky, rauchen Manila-Zigaretten und nehmen von einer kupferroten Porzellanschale harte japanische Kekse, die Madame Jesus selbst zu backen pflegt. Ihre Küche wird sehr gerühmt. Wenn es spät nachts in ganz Yokohama nichts mehr zu essen gibt, kann man bei ihr immer noch ein gutes Beefsteak oder frischen Aufschnitt bekommen. Feinschmecker sollen hier vor allem des guten Soupers wegen hergehen. Auch ganze Herrengesellschaften bei Madame Jesus abhalten. Die besten Yoshiwarahäuser sind eben in erster Linie Restaurants, die dann noch für andere Wünsche ihrer Gäste vorgesorgt haben. Sie unterscheiden sich dabei weder ihrer Anlage und Aufmachung, noch ihrem Umgangston nach von den Bankett- und Teehäusern. In diesen Hallen, Gängen, Sälen und Zimmern fällt kein gemeines Wort. Man ißt, trinkt, plaudert, tanzt, flirtet und kann auch weiter gehen. Braucht es aber nicht. Der Takt, womit die Selbstverständlichkeit der ganzen Einrichtung betont wird, ist die eigentliche Sensation des japanischen Yoshiwara.

Während man im Hafenplatz Yokohama die Stätten der Vergnügungen mehr oder weniger auf die Fremden eingestellt und ihren so ganz anderen Bedürfnissen und Ansprüchen in gewisser Hinsicht Rechnung getragen hat, weiß die nahe Hauptstadt selbst von derartigen Konzessionen nichts. Zwar soll auch das Yoshiwara Tokyos heute längst nicht mehr den frühern Glanz haben und das bunte Treiben von ehedem, wo die Künstler nicht nur ihre Anregungen aus der Liebes- und Freudenstadt holten, sondern in ihren Mauern

lebten und schufen. Als sich Japan gegen die übrige Welt abgeschlossen hatte und so etwas wie die Segnungen des ewigen Friedens genießen durfte. In der berühmten Tokugawa-Periode. Bald drei Jahrhunderte lang. Da blühte alles auf, was Ruhe brauchte und Selbstbesinnung: die schönen Künste, das Schmuckgewerbe, die Formen im Verkehr der Menschen untereinander und das Ach und Weh alles Erdenseins: die Liebe. Wissenschaftliche und künstlerische Launen wurden frei. Man verlor sich in zeremoniöse Einkleidungen täglicher Dinge und ließ es bei kleinen Erschütterungen bewenden, wo nun einmal keine großen nationalen Ereignisse und Erlebnisse die Menge gefangen nehmen konnten. Man pflegte Blumen und ging auf silbrigen Kieswegen seinen Garten ab, schlürfte in auserwählten Kreisen nach allerlei Regeln grünen Tee, setzte sich vor die bunten Szenen der Schaubühne und vor allem zu schönen und klugen Mädchen ins Yoshiwara. Der Bordellwirt war die populärste Figur im alten Yedo. Kitzawa nannte man ihn und nennt man ihn heute noch, was so viel heißen will als der Mensch, der die Haupttugenden verletzt: die Kindesliebe, die Barmherzigkeit, die Biederkeit, die Treue, die Höflichkeit und den Gehorsam gegen die Gesetze des Rechts und der Ehre.

Der Berühmtesten einer war Jingemon, der Ahnherr des Yoshiwara. Schon im Jahre 1612 hatte er an die Regierung eine Eingabe gemacht und darauf hingewiesen, daß man bei der Entwicklung Yedos zur Hauptstadt der Shogune auch die Platzfrage der Freudenhäuser in großem Stil lösen und den Oirans ein eigenes Viertel anweisen müßte. Stadt und Volk könnten durch eine so weise und vor allem so sittliche Maßregel nur gewinnen. Das Herumtreiben der Mädchen würde sofort aufhören und eine verläßliche Kontrolle der betreffenden Straßen und ihrer Besucher möglich sein. Aber erst nach langen, von Jingemon mit unermüdlicher Hingabe geführten Verhandlungen leuchtete der Grund des so moralisch empfindenden Freudenwirts den Behörden ein. Und so gründete man, im Jahre 1617, das Yoshiwara. Aber nicht gleich an der heutigen Stelle. Erst nachdem es eines Tages wieder einmal abgebrannt war, entsprachen die Wirte den schon lange geäußerten Wünschen der Regierung und

verlegten ihre Häuser nach außerhalb der Stadt, hinter dem Tempel Asakusa. Hier steht es noch heute. Als Liebesstadt dicht am Gotteshause.

Das Yoshiwara ist am schönsten im Frühling, wenn die Kirschbaum-Alleen seiner Hauptstraßen blühen und Tausende von blaßroten Laternen in ihren Zweigen schaukeln. Dann pflegt auch der berühmte Umzug der schönsten Mädchen stattzufinden. Leider fiel er in diesem Jahre aus. Die Kaiserinwitwe war gestorben. Gerade zur Kirschblüte. Sodaß die Veranstaltung auf einen spätern Tag verschoben werden mußte. Dafür bot man aber im Yoshiwara augenblicklich eine andere Sensation. Der alte Brauch, die sich für einen flüchtigen Rausch zusammenfindenden Paare mit einer dem japanischen Heirats-Ritus nachgebildeten Zeremonie einander gleichsam anzutrauen, war im Yoshiwara schon seit Jahrzehnten abgekommen. Sei es nun, daß der Besuch der Liebesstadt, wie erzählt wurde, tatsächlich in der letzten Zeit etwas nachgelassen hatte und man ihr durch Wiedereinsetzung alter Bräuche am ehesten zu neuem Glanz verhelfen zu können glaubte, oder daß den auswärtigen Besuchern der eben eröffneten National-Ausstellung in Tokyo etwas besonders Anziehendes geboten werden sollte (was wahrscheinlicher ist): jedenfalls hatte man seit Wochen die alte Hochzeitszeremonie in einigen der besten Häuser wieder eingeführt, so daß ich Gelegenheit fand, in Begleitung zweier japanischer Freunde eine der ältesten Formalitäten des Yoshiwara an mir selbst vollziehen zu lassen.

Wir fahren in Rikschahs zu einem der vielen Einführungs-Teehäuser, die den Zweck haben, den Verkehr mit dem eigentlichen Yoshiwara zu vermitteln, und lassen uns dort nach allgemeiner Sitte das Album mit den Bildern der Kurtisanen geben. Unser Teehaus vertritt nur ein paar erstklassige Häuser, und wir wählen aus dem vornehmsten, der sogenannten Hummerecke. Früher wurde dann eine Dienerin mit großer Laterne hinübergeschickt, um anzufragen, ob die Mädchen empfangen wollten. Heute besorgt man das tele-

phonisch. Da sie sich nach Aussage des Teehauswirts vor Entzücken nicht zu lassen wüßten und die Zeit unseres Besuches gar nicht erwarten könnten, machen wir uns alsbald auf den Weg. Unter der Führung einer sogenannten Vermittlerin, die bei der Heiratszeremonie eine wichtige Rolle zu spielen hat. Im Hause selbst werden wir vom Kitzawa empfangen. Mit tiefen Verbeugungen und artigen Worten. Dann zieht ein Diener große Filzschuhe über unsere Stiefel, worauf uns ein alter, verschmitzt aussehender Mann über die breite Treppe in ein Zimmer des ersten Stocks geleitet. Das ganz in japanischem Stil gehaltene große Haus ähnelt mit dem weiten, von blühenden Kirschbäumen eingesäumten Hof, mit seinen Galerien, Veranden, Terrassen und Lauben einem palastartigen Landsitze. Mitten im Gemach steht auf hellschimmernden Matten ein niedriger Lacktisch. Mit drei Kissen. Man hat offenbar alles für uns vorbereitet. In dem erkerartigen Einbau und an der Fensterwand hängen Kakemonos, die der Jahreszeit entsprechend Frühlingsmotive zeigen. In den Ecken stehen dunkelrote Bambuskörbe, aus denen sich ein einziger Kirschblütenzweig in zartem Bogen zur Erde neigt. Als wir sitzen, hockt auch die Vermittlerin zu uns her. Dann bringen zwei Hausmädchen aus ungewöhnlich hohen Schalen den Tee. Dazu dunkelbraune japanische Kekse, Zigaretten und das Rauchgestell.

Nach einigen Minuten werden die Wände der rechten Zimmerseite zurückgeschoben. Eine ältere Frau in einfachem dunkelblauem Kleid kommt hereingelaufen und kniet dicht an der Öffnung nieder. Auf ihren Anruf schreiten drei wundervoll angezogene Mädchen langsam ins Zimmer. Sie haben über weißseidene Kimonos reich gestickte, blaßfarbige Obergewänder, sogenannte Utchikakes, um ihre schmalen Körper geschlungen, die sie mit verschränkten Armen über der Brust festhalten. Ganz feierlich und gemessen gehen sie bis in die Mitte des Zimmers hintereinander her, drehen dann ein und kommen noch zwei kleine Schritte auf uns zu. Dann knien sie nieder, machen eine tiefe Verbeugung, sodaß die Stirnen den Boden berühren, richten sich langsam wieder auf und sitzen zunächst unbeweglich in der üblichen Hockestellung da. Mit ganz leeren Gesichtern. In diesen Mädchen scheint nicht das geringste vorzugehen. Als ob

sie aufgezogen wären, haspeln sich ihre Bewegungen ab. Sie lassen die Dinge geschehen, ohne selbst auch nur im mindesten Stellung dazu zu nehmen. Jenseits von Lust und Unlust, von Pflicht und Eigenwillen. Sie wollen nichts und wehren doch niemanden. Unverwandt sehen sie gerade aus, dicht an uns vorbei.

Alles ist jetzt gespannt. Die Vermittlerin wendet keinen Blick von uns. Sie möchte die Geste erhaschen, mit der wir zu verstehen geben sollen, daß der günstige Eindruck der Bilder durch die Anschauung der Originale bestätigt oder gar noch übertroffen wird. Zum Zeichen des Einverständnisses heben wir die linke Hand. Zweimal. Wir waren liebenswürdig genug, erkennen zu lassen, daß man unsere schon sehr hochgespannten Erwartungen in der Tat noch übertroffen hat. Sofort wird unsere Geste von der Vermittlerin zu der Frau an der Wandöffnung und von ihr in das Nebenzimmer hinein weitergegeben. Kurz darauf hört man von dorther den Ruf einer Männerstimme, daß jetzt die Hochzeitskleider gewechselt werden dürfen. Die Mädchen machen wieder ihre tiefe Verbeugung, stehen langsam auf und verlassen in derselben zeremoniösen, ein wenig pagodenhaften Weise das Zimmer. Mit ihnen die ältere Frau.

Dienerinnen bringen jetzt eine große runde Platte mit ausgesucht schönen Früchten herein, die sie abschälen und auf feinsten hellroten Lacktellern servieren. Unter eifrigem Plaudern. Von der Kirschblüte, vom Regen, von der Ausstellung und anderen harmlosen Dingen. Bis nach einiger Zeit die Wände wieder auseinandergeschoben werden und die Mädchen zurückkommen. In fahlgrauen Kimonos, aus denen kirschrote Unterkleider hervorlugen. Sie gehen verhältnismäßig schnell auf uns zu und setzen sich jedesmal ihrem Partner gerade gegenüber. Durchaus in Haltung. Dann nehmen sie aus kleinen seidenen Täschchen zwei Zigaretten heraus, zünden sie an dem kleinen Bronzeofen an und stecken uns die eine und sich selbst die andere in den Mund. Immer ein wenig lächelnd und mit angelernten, ganz und gar ungefüllten Bewegungen. Dann bringen Dienerinnen auf großen, mit goldenen Lotosblumen verzierten schwarzen Lacktellern für jedes Paar eine Sakeflasche mit Schälchen aus graugrünem Porzellan herein und hocken bei uns hin. Zunächst

müssen wir die Sakeschale nehmen und die Mädchen die Flasche, um einzugießen. Nachdem wir ausgetrunken haben — in dreiundeinhalb Schluck, so will es die Vorschrift — gibt das Mädchen der Dienerin die Flasche, nimmt uns die Schale aus der Hand und läßt sich von der Dienerin eingießen. Dann trinkt sie ebenfalls. Auch dreiundeinhalb Schluck. Das Ganze wird dreimal wiederholt. Dann erklärt die Vermittlerin, daß wir verheiratet sind. Während alle Anwesenden glückwünschend ihre tiefen Verbeugungen machen, setzen sich die Mädchen dicht an unsere Seite. Jede zu ihrem Herrn. Immer sehr folgsam, akademisch und bedingungslos. Wie gut erzogene Kinder beim Spielen.

Jetzt wird das Mahl aufgetragen: eine endlose Folge von Gängen. Und Geishas kommen, um aufzuspielen, vorzusingen und vorzutanzen. Die Dienerinnen laufen geschäftig hin und her und suchen uns jeden Wunsch von den Augen zu lesen. Nach einer Weile lugt der Kitzawa herein und tritt dann näher. Mehr kriechend als gehend. Er reibt sich nervös die Hände und fragt unter fortwährenden Komplimenten, ob der Hochzeitsschmaus unsern Beifall hat. Da wir aufrichtig entzückt sind, bieten wir ihm eine Schale Wein an, die er abseits stehend hörbar ausschlürft.

Die Mädchen haben uns inzwischen neue Zigaretten angezündet, große, feuerrote Äpfel in dünne Scheiben zerlegt und heißen Sake nachgegossen. Schließlich meint die Vermittlerin, daß es nunmehr wohl an der Zeit wäre, sich paarweise zu trennen. Schon sieht man hinter der papierenen Wand Laternen schimmern. Wir nehmen schnell noch frischen Tee. Aus rosaroten Schalen. Dann werden die Wände auseinandergeschoben, und die winzigsten aller Zofen, kleine Mädchen von sechs bis acht Jahren, geleiten uns mit langen, blaßgelben Laternen über weite Gänge und Treppen in unsere Gemächer. Aus den meisten Zimmern dringt verhaltenes Geplauder, aus anderen Shamisenklänge und die Rhythmen der Taiko. Und immer weiter geht der Weg: über Brücken, Treppen und Terrassen. Dienerinnen huschen gebückt vorbei. Geishas wechseln die Säle und lassen sich ihre Instrumente nachtragen. Ab und zu können wir in dunkle Räume sehen, die noch ihrer Besucher harren. Ein ganz

alter Mann mit blutleerem Schädel und stumpfen Augen hockt am Fuß einer Treppe: der Hausbettler, eine Berühmtheit des Yoshiwara. Er pflegt seinen Yen zu bekommen und dafür auf dem Wege zum Brautgemach jeden auch noch so flüchtigen Liebesbund einzusegnen. Mit einem Schwall von Worten und stereotypen Gebärden. Dumpf nur und wie verweht dringt der Lärm der in den Straßen hin und her wogenden Menge herauf. Dazwischen das Geklapper des Nachtwächters, der die Stunden abruft.

Endlich hält das vorantrippelnde Zöfchen an und schiebt die Wände eines kleinen Zimmers auseinander. Ich kann mich gerade noch ein wenig umsehen. Die auf den Boden gebreiteten seidenen Betten mit den schweren Wattedecken nehmen fast den ganzen Raum ein. Dann kommt der Kitzawa und präsentiert die Rechnung. Wir hatten verabredet, daß es bei der Zeremonie sein Bewenden haben sollte. Die Mädchen machen eine tiefe Verbeugung und verschwinden. Zu bedürftigeren Freunden hin. Mitsamt ihren Zofen und Dienerinnen. Fast zu schnell ist der liebenswürdige Spuk dahin und des Alltags ganze Prosa umfängt uns wieder. Der Wirt entschuldigt sich, daß er für mich den dreifachen Preis habe aufschreiben müssen. Die Gilde der Kitzawas sei übereingekommen, die Europäer im Yoshiwara dreifach zu belasten. Leider. Und da könne er nicht anders. Ich ließ ihm antworten, daß ich es durchaus verstände, wenn man bloße Neugierde entsprechend besteuerte. Außerdem hätte ich heute etwas ganz Neues erlebt: eine besonders reizvolle Komödie nämlich, in der ich gleichzeitig Zuschauer und Akteur gewesen wäre. Und für diesen doppelten Genuß erschiene mir der aufgerechnete Preis keineswegs zu hoch, worauf unser Wirt mehrfach hörbar aufschlürfte und mich, bis zur Haustür hin, immer wieder seiner unwandelbaren Ergebenheit versicherte.

BRETTL DES KLEINEN MANNES

Lange bevor man bei uns in Europa daranging, literarische, musikalische und choreographische Kleinkunst öffentlich vorzutragen, lange vor den französischen Kabaretts und den ihnen nachgebildeten deutschen Überbrettln hat Japan geschmackvoll geleitete Variétés mit künstlerischer Note gehabt, die aber nicht nur von Müßiggängern höherer Gesellschaftsschichten, sondern in erster Linie von den breiteren Massen des Volkes aufgesucht werden, um nach des Tages Mühen eine ansprechende Zerstreuung zu finden. Man nennt sie Yose, diese kleinen, aber behaglichen und adretten Räume, die zum Beispiel in Tokyo fast in jeder Straße anzutreffen sind und im öffentlichen Leben der Hauptstadt eine wichtige Rolle spielen.

Der Japaner bleibt im allgemeinen des abends gern zu Hause. Die Familie ist groß und an Beschäftigung fehlt es nicht. Auch muß bei den schlechten Zeiten nach den letzten Kriegen, die dem Lande trotz der militärischen und politischen Erfolge keine Geldentschädigungen gebracht haben, sparsam gewirtschaftet werden. Die drückenden, aber willig geleisteten Steuern gehen zum großen Teil für Heer und Flotte drauf und lassen so manchen Wunsch des Bürgers auf Erleichterung der sozialen, beruflichen und persönlichen Verhältnisse unberücksichtigt. Und die Japanmode des Auslands, die nach dem Anschluß an Europa Jahre hindurch dem Handel mit einheimischen Produkten, vor allem des Kunstgewerbes, so viel eingetragen hat, ist längst auf ein bescheidenes Maß zurückgegangen. Natürlich will aber auch die japanische Familie hin und wieder einmal ausspannen und neue Eindrücke sammeln. Nicht allein unter sich, sondern zusammen mit anderen. Und da geht man eben in die Yose, die täglich des Abends gute und billige Unterhaltung liefert. Unterhaltung und Belehrung.

Das Wort Yose ist eine Abkürzung von Yoseba, was früher soviel wie Versammlungsort hieß. In der Zeit, als die Vorträge noch unter freiem Himmel stattfanden: im sechzehnten und siebzehnten

Jahrhundert also, wo ja auch bei uns derartige Veranstaltungen stets im Freien abgehalten wurden, vor ein paar schnell zusammengeschlagenen Bänken, die man allenfalls noch mit einem Strohdach eindeckte. Und zwar sind es in Japan vorwiegend Erzähler gewesen, die ihre Zuhörer oft Nächte hindurch zu fesseln verstanden. Das Volk hat hier zu allen Zeiten leidenschaftlich gern Geschichten gehört: Kriegshistorien, Stücke aus Familienchroniken, Abenteurer-Novellen und amüsante Anekdoten. Und tut das bis heute, sodaß wir in der Yose noch immer eine Gattung der künstlerischen Unterhaltung finden, die in Europa längst ausgestorben ist. Selbst in Ägypten gibt es keine Straßenerzähler mehr. Die schnurrende Filmkurbel hat dem schönen alten Brauch den Rest gegeben.

Später, im achtzehnten Jahrhundert, sollen dann die Yosekünstler ihr Publikum zu sich ins Haus geladen haben, bis man im Laufe der Zeit größere Räume brauchte, da das reichhaltige Programm immer mehr Unkosten verursachte und die Volksunterhaltungen schon deshalb einem breitern Publikum zugänglich gemacht werden mußten. In Wirtschaften und Teehäusern zunächst. Und dann schließlich in eigenen Räumen. Das Programm brachte jetzt außer Geschichten aller Art und den besonders volkstümlichen, mit zahlreichen Witzen und aktuellen Anspielungen versehenen Schnurren noch andere Dinge. Zunächst trat neben dem gesprochenen bald auch das gesungene Wort in den Vordergrund. Der Gidayu bekam in der Yose einen Ehrenplatz, der ihm erst viel später vom Erzähler mit Shamisenbegleitung streitig gemacht wurde. Auch gab das Puppentheater, das sich ja längere Zeit hindurch eines besonders lebhaften Interesses bei der Masse erfreute, im Rahmen der Yose ebenfalls seine Gastvorstellungen. Und bald vervollständigten allerlei Zauberkünstler, Tier- und Menschenstimmen-Imitatoren, Jongleure, Tänzer und Spaßmacher den Spielplan eines solchen Unterhaltungsabends.

Die Yose ist also ein regelrechtes Variété, das alle vierzehn Tage eine andere Zusammensetzung des Künstlerpersonals erfährt. Wenigstens in Tokyo. Denn in Osaka zum Beispiel, das in allem, was mit dem Theater zusammenhängt, überhaupt recht konservativ zu sein liebt, hat man auch im Brettl eine frühere Entwicklungs-

stufe beibehalten. Hier pflegt die einzelne Yose jedesmal nur eine Spezialität. Die meisten entweder den Gidayu-Gesang oder die Erzählung. Die Künstler bleiben dann im allgemeinen dem Hause treu und verhelfen ihm, je nach ihrer Bedeutung als Künstler und ihrer Anziehungskraft auf das Publikum, zu einem mehr oder weniger großen Ruf.

In den Tokyo-Yosen stehen auch heute noch die Erzählungen durchaus im Vordergrunde des allgemeinen Interesses. Und zwar Erzählungen verschiedenster Art und Gattung. Allen voran immer noch alte Schlachtenschilderungen, die man Gundan zu nennen pflegt. Die Blüte dieser Kriegsgeschichten liegt in der Tokugawa-Periode, wo es keine Kriege gab und man ganz besonders gern in Erinnerungen an frühere Heldentaten schwelgte. Einer der berühmtesten Erzähler dieser Art war Ito Enshin, dem die Japaner auch die Erfindung der berüchtigten Holzklapper zur Unterstreichung dramatischer Effekte zu danken haben. Ferner hört das Yose-Publikum mit großer Vorliebe gewissen Daimyo-Romanen und Familien-Chroniken zu. Auch erotischen Novellen bis hinunter zu Detektiv- und Skandalgeschichten, die manchmal zur Shamisen vorgetragen werden, wo der Künstler dann bei besonders wichtigen und gefühlvollen Stellen ganz allmählich in Singen übergeht. Mit etwas vibrierender Stimme zunächst. Naniwabushi heißt man diese Art, deren Vertreter sich auch dadurch, schon äußerlich, von den übrigen Yoseerzählern unterscheiden, daß sie stets ein Pult benützen.

Literarisch etwas höher als diese breiten und geschwätzigen Tatsachenberichte stehen dann schon die sogenannten Rokugovorträge. Das sind Fabliaux, Novelletten, Skizzen, Impromptus und Anekdoten heiterer, vorwiegend satirischer Art, die durch musikalische Intermezzi und durch allerlei Anspielungen ein etwas anspruchsvolleres Publikum voraussetzen und, wenigstens in den besseren Yoses, jedesmal den Clou des Abends bilden. Die Künstler heißen, nach dem Begründer der ganzen Gattung, Hanashika. Sie haben neuerdings sogar einen Verein gegründet, um die Kunst des anekdotischen Fabulierens nicht ganz verkümmern zu lassen. Die Stoffe werden ausschließlich dem täglichen Leben und der Gesellschaft entnommen.

Sie erzählen Böse-Buben-Streiche, Hahnrei-, Schwiegermutter- und Mönchs-Geschichten, Zech- und Prügelanekdoten, Soldaten-Erlebnisse, Teehaus- und vor allem Yoshiwara-Begebenheiten.

Ich zahlte in einer Tokyo-Yose mittlern Ranges zwölf Pfennige Eintrittsgeld, im Saale selbst dann nochmals vier Pfennige für ein Kissen, für Tee und einen kleinen Ofen, den der Japaner zum Wärmen der Hände und zum Anzünden der Pfeifen benützt und nicht gern vermißt, wo er sich auch immer befindet. Als Billett hatte man uns an der Kasse ein Stückchen Holz gereicht, das oben am Eingang zum Vortragsraum wieder abgegeben werden mußte. Die Yose kennt nur einen Einheitsplatz. Die Zuhörer hocken hin, wo sie wollen. Der Raum ist freundlich und sauber: hell getäfelt und mit goldgelben Matten ausgelegt. An beiden Seiten laufen dichte Reihen von großen Laternen hin. Abwechselnd weiße und rote. Um die Stangen, an denen sie hängen, winden sich Kirschblütenzweige. Wir sind im April. Die Wände zieren längliche Holzplatten, die mit dem Namen bekannter und beliebter Theaterstücke und irgendeinem, auf das einzelne Werk bezüglichen Symbol bemalt sind: mit einem Fächer oder Buch, einem Schwert, Kranz und dergleichen mehr. In der Schmalseite des länglichen Raumes befindet sich eine kleine Guckkastenbühne. Ohne viel Dekorationsaufwand. Was aber gezeigt wird, ist farbig gut abgestimmt und diskret. Nur der Prospekt wird für jeden Vortrag ausgewechselt. Sonst bleibt die Szene neutral. Von der Decke der Bühne hängt eine große Tafel mit dem Namen des vortragenden Künstlers herab.

Als wir eintreten, tanzen gerade vier Geishas. In sehr bunten Kimonos vor einem leuchtend blauen Gobelin. Einen Landmädchentanz offenbar: mit plumpen Bewegungen, ausladenden Gesten und breiter Mimik. Derbkomisch zu einer primitiven Weise. In diesen Sachen sind die Japanerinnen stets am besten. Man muß immer wieder über das Maß ihrer gestischen Phantasie staunen. Und über die Schlagfertigkeit im Charakterisieren. Mit verhältnismäßig wenig

Mitteln. Dann kommt ein Erzähler. Er hockt auf gelber Matte neben einem Bronzeofen hin. In schwarzem Haori hinter einem braun lackierten Pult. Mit schmalem, klugem Gesicht und den Schalk im Nacken. Und beginnt in gemütlichem Ton. Als Sprechkünstler von raffinierter Natürlichkeit, indem er die einzelnen Phrasen durch elegante Bewegungen seiner feinen, lebendigen Hand untermalt. Auch Frauenstimmen weiß er diskret und doch schlagend wiederzugeben und Kinder wie Greise trefflich zu charakterisieren. Bei jedem Effekt klatscht sein Fächer aufs Pult. Die einer alten Shogunatschronik entnommene Erzählung wird dadurch gegliedert und wirksam aufgebaut. Bald schlägt er sich leichthin auf die Handfläche, bald in den Nacken oder auf die Knie. Dann wieder ruht der Fächer eine Zeitlang im Schoß oder wird gelegentlich ganz fortgelegt, um jetzt die nötige Pointierung den Händen allein zu überlassen.

Das Ganze hat einen seltenen Reiz. Nicht nur der Vortrag, sondern auch das Benehmen des Publikums. Wie man dem allen zuhört und jeder Vortragsnuance folgt, wie man sich amüsiert, ohne zu lärmen und zu toben, ist sympathisch und rührend zugleich. Ein liebenswürdiger Frohsinn erfüllt den Raum und eine Wohlerzogenheit sondergleichen. Streckenlang sitzen die Leute wie in einer Kirche da. Voller Andacht und Ergriffenheit. Und bald fühlt sich der Fremde mitten unter ihnen. Wenn ihm auch der Rede Sinn zumeist dunkel bleibt, hat er doch an der schlechthin vollendeten Rhethorik des Vortragenden einen großen Genuß. Die dynamischen Schattierungen und die Tempoverschiebungen werden mit sublimer Sicherheit gemeistert. Die Kunst der Pausen und Vorhalte könnte einem großen Schauspieler gehören. Auch die Kunst der Steigerung. Denn jetzt arbeitet er gar mit zwei Fächern, hebt sie beide in die Höhe, zu einer großen Luftpause, schlägt dann aufs Pult und verfällt in Starrheit. Irgendein Höhepunkt ist erreicht. Niemand im Raum wagt sich zu rühren. Als er dann fortfährt, plätschert seine Rede zunächst wieder langsam und leise dahin. Bis eine neue Steigerung einsetzt. Im Wortwechsel zwischen zwei Frauen. Die beiden Fächer werden gleichsam lebendig und möchten einander auffressen. In rasendem Tempo werfen sie sich ihre Schmähungen

zu: schreien, keifen und wimmern. Dann bricht er ab. Ganz plötzlich. An einer besonders spannenden Stelle. Morgen soll die Fortsetzung folgen, sagt er, und verschwindet. Unter tosendem Beifall. Ein Diener trägt ihm das Pult nach, ein zweiter wechselt die Namensplatte.

Und schon steht ein anderer auf der Bühne. Ein hübscher Junge von vierzehn Jahren. Er beginnt mit satirischen Imitationen und macht zunächst eine Bauerndirne und dann eine Geisha nach. Liebenswürdig und unsarkastisch. Mit ein paar andeutenden Strichen. Als einziges Requisit benützt er ein Kopftuch. Dann folgt ein getanztes Lied. Eine Geisha singt, und der Junge deutet ihre Strophen choreographisch aus. Die Fukagawa Kappore, eine alte Yoshiwāraballade, die das Publikum immer wieder zu hören verlangt. Wenn auch nur, wie in diesem Falle, als Füllnummer. Denn schon künden Pauken- und Zymbelschläge einen neuen Künstler an. Wieder ist's ein Erzähler: ein kleiner, dicker Mann, mit glattrasiertem Schädel und kugelrundem Gesicht. Umständlich hockt er auf einem Kissen hin, ohne Pult und Fächer, und bringt zunächst ein Dutzend Kalauer vor. Dann geht er zu einer ulkigen Dialektgeschichte über und erzählt, wie ein Japaner nach China kommt und dort ein Mädchen trifft, das ihm der Eroberung wert erscheint. Leider kann er aber kein Chinesisch, um ihr seine Wünsche mitzuteilen, was allerlei komische Wortspiele und mehr oder weniger versteckte erotische Pointen ergibt. Schließlich folgt noch die Travestierung eines berühmten Geschichtenerzählers, die offenbar besonders gut gelingt. So viel und herzhaft wird im Publikum gelacht.

Übrigens hat der Künstler gleich zu Beginn der Vorträge seinen Haori ausgezogen und zur Erde gleiten lassen. Und bald darauf ist ein Männerarm aus einer kleinen Tür der Prospektwand herausgefahren, um den Mantel wegzuziehen. Als Zeichen, daß der Nachfolger eingetroffen ist. Die bekannten Yosekünstler tragen nämlich im Laufe des Abends in mehreren Sälen vor. Wenn sich nun aus irgendwelchem Grunde der Inhaber der nächsten Nummer verspätet hat, muß der gerade auf der Bühne Beschäftigte bis zu seinem Eintreffen weiter erzählen. Der Japaner verzichtet nur ungern auf alte,

wenn auch längst überholte Gebräuche und findet deshalb nichts dabei, wenn die Nachricht von der glücklichen Ankunft der einzelnen Künstler noch heute auf diese zwar sichere, aber wenig geschickte Art und Weise dem Vortragenden mitgeteilt wird.

Jetzt tritt eine kurze Pause ein. Die einzige des Abends. Alle Vorträge sind bisher unmittelbar aufeinander gefolgt. Die Pause liegt aber nicht, wie zumeist bei uns, in der Mitte, sondern gegen Ende des Programms. Es stehen nur noch einige wenige, aber besonders gute Nummern aus. Zunächst werden Riesentabletts mit frisch gefüllten Teetöpfen und Kuchenplatten herumgereicht. Man ißt, trinkt und schwatzt und steckt die Pfeifen wieder in Brand. Alles ohne Lärm und ohne viel Bewegungen. Aus einer wunschlosen Heiterkeit heraus.

Nach zehn Minuten gehen die Vorträge weiter. Ein älteres Mädchen singt zur Shamisen melancholische Lieder auf Yhosiwaramotive. Von einem Vater, der seine Tochter als Oiran verkaufen muß, wenn nicht die ganze Familie ins Unglück kommen soll — von einem reichen Kaufmann, der ein Yoshiwaramädchen begehrt und auslösen möchte, aber keine Zustimmung findet, da das Mädchen einen andern liebt — und schließlich von dem tragischen Ende eines Liebespaares, das freiwillig in den Tod geht, weil er kein Geld besitzt, um des Mädchens Freudenhausschulden zu bezahlen. Sie singt das alles ein wenig verträumt und unbeteiligt. Doch sollen diese Verse offenbar auf ihre Weise vorgetragen werden, denn auch sie finden stürmischen Beifall. Dann folgt ein zwar geschickter, aber uninteressanter Jongleur, und als letzter nochmals ein Erzähler. Der beste von allen. Sicher der vornehmste, künstlerischste, eigenartigste. Er macht wenig Gesten, hat auch kein Pult, auf das er losschlagen kann, und benützt seinen Fächer nur als gelegentliches Requisit. Er wirkt allein durch den fein pointierten, meisterhaft gegliederten Vortrag und durch die Kultur seiner Persönlichkeit. Ganz leise beginnt er und weiß trotzdem gegen Schluß des Abends noch jeden zu fesseln. Er erzählt von einem ältern Mann, der sich schon lange nach Frauengunst sehnt, ohne aber bisher den nötigen Anschluß gefunden zu haben. Seine allzu große Beschränktheit ist ihm stets hinderlich ge-

wesen. Da bekommt er eines Tages einen Liebesbrief, noch dazu von einem ganz jungen Mädchen, und stürzt damit, ganz irrsinnig vor Freude, zu einem Bekannten, um sich von ihm die holden Zeilen erklären zu lassen. Da er aber nicht richtig buchstabieren kann und nur Unsinn vorbringt, muß ihn der Freund nach jedem Satz unterbrechen und auskorrigieren, was jedesmal im Publikum stürmisches Gelächter erregt. Der Fächer dient dabei als Brief. Schließlich kommen sie überein, daß der Glückliche zunächst einmal zum Wahrsager gehen und einen passenden Tag für seinen Besuch erfragen soll. Während er das tut, macht sich der Freund selbst zum jungen Mädchen auf den Weg. Man hört ihn anklopfen. Eine helle Stimme antwortet. Und mit der besonders liebenswürdig vorgebrachten Bemerkung, daß er erst morgen weiter erzählen könne, verläßt der Vortragende die Bühne.

Die japanische Yose will, als Brettl des kleinen Mannes, nicht nur ein Ort für allerhand leichte Amüsements, sondern in gewisser Hinsicht auch eine Bildungs- und Erziehungsstätte sein. Wie kaum ein anderes Volk, wissen die Japaner über ihre großen Zeiten und großen Helden Bescheid. Was sie beim Schulunterricht und zu Hause nicht lernen, hören sie im Theater und in der Yose. Wenn heute, nach einer bald fünfzig Jahre langen systematischen Erneuerung der wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse, das japanische Volk, trotz aller fortschrittlichen Bestrebungen und trotz der Empfänglichkeit für alles Fremde, den Zusammenhang mit dem eigenen Altertum, mit den ererbten Sitten und Gebräuchen aufrechterhalten und das Gefühl für das Bodenständige, Echte und spezifisch Japanische auf allen Gebieten des persönlichen, gesellschaftlichen und öffentlichen Lebens nicht verloren hat, so darf neben der Schaubühne vor allem die Yose ein gut Teil für sich davon in Anspruch nehmen.

Was dem vorurteilsfreien Europäer aber an diesem japanischen Volksbrettl, nicht ohne Neid allerdings, besonders auffällt, ist die kulturelle Höhe, auf der man es von vornherein aufgebaut und bis

heute gelassen hat. Gewiß finden wir auch hier dilettantische Leistungen. Manche Geschichten sind künstlerisch minderwertig und gehen nur auf die Herzählung blutiger Dinge und schauriger Begebenheiten hinaus. Und nicht immer wird im Derben und Eindeutigen das nötige Maß beobachtet. Dennoch hält aber die Yose als Volksunterhaltung im allgemeinen ein Geschmacksniveau, wie es auf diesem Gebiet kein anderes Land auch nur annähernd erreicht. Wir brauchen das hier Gebotene nur einmal mit dem zu vergleichen, was noch bis vor wenigen Jahren, und wahrscheinlich auch heute noch, zum Beispiel auf Sankt Pauli in Hamburg oder in ähnlichen Vergnügungsvierteln anderer Städte und Länder dem Unterhaltungsbedürfnis weiterer Kreise zugemutet wird, um den ganzen Abstand zu erkennen. Japans öffentliche Kunst- und Kulturstätten verfolgen stets irgendeinen höhern Zweck und haben jedesmal ihre eigene Form. Gleich, ob sie nun für die Geburts- und Geistesaristokratie oder für den gemeinen Mann aus dem Volke gedacht ist.

Sogar das Kino konnte dem japanischen Volksbrettl bisher nichts anhaben. Obwohl es natürlich in jeder Stadt genug Lichtspieltheater gibt, weiß man von einem Rückgang der Yose nichts. Die Japaner gehen gewiß auch ins Kino. Aber durchaus mit kritischem Bewußtsein. Wie mir ein Vertreter europäischer Filmfabriken in Yokohama selbst erzählt hat, muß er die Stücke hierzulande mit ganz besonderer Sorgfalt auswählen. Die Leute lassen sich keinesfalls jeden beliebigen sentimentalen Hintertreppenfilm und jede läppische Farce ohne Widerspruch gefallen. Im übrigen betrachten sie das Kino als einen immerhin sehr interessanten europäischen Importartikel, den man nicht ohne weiteres für das öffentliche Leben unterschlagen soll. Daß er Eigenes, Erprobtes und dem Publikum zum Bedürfnis Gewordenes aus der Gunst der Masse verdrängen könnte, ist aber in Japan nie und nimmer zu befürchten.

HÄUSLICHE SPIELE, FESTE UND ZEREMONIEN

Die Japaner können sich stundenlang auf das Kindlichste und Harmloseste unterhalten. Namentlich die Frauen und Mädchen, die viel zu Hause sind und die Pflichten des einfachen japanischen Haushalts schnell zu verabschieden wissen. Mit der ganzen Familie ins Theater zu gehen, wie es hierzulande Brauch ist, kostet viel, und allzu oft die Yose zu besuchen, gilt in den mittleren Bürgerkreisen nicht für schicklich. So vergnügt man sich lieber zu Hause, um den Familientisch herum. Der gesellschaftlichen Unterhaltungen hat man genug. Auch sind die meisten von recht amüsanter, wenn auch primitiver Art.

In erster Reihe stehen, wie überall, die verschiedenen Kartenspiele. Allen voran das Uta garuta, ein liebenswürdiger Zeitvertreib, der an Spieltechnik und Gedächtnis verhältnismäßig hohe Anforderungen stellt und den ganzen Neujahrsmonat hindurch in jeder japanischen Familie eifrigst gepflegt wird. Uta heißt die japanische Liedform, die früher einmal von der chinesischen, der sogenannten Shi, abgeleitet worden ist. Jedes Gedicht besteht hier immer nur aus einer einzigen Strophe. Und zwar hat der Vorsatz drei Verse zu je fünf, sieben und wieder fünf Silben, und der Nachsatz zwei Verse zu je sieben Silben, das Ganze also einunddreißig Silben. Sein Inhalt ist recht mannigfaltig, die Grundstimmung melancholisch. Die Lieder künden fast immer von allerlei Trennungsschmerz, von Sehnsucht und natürlich von Liebe, Treue und Untreue, oder geben Herbstbilder von seltsam verhaltener Art und auch kleine Genreszenen zum Besten.

Früher pflegte man dem Uta garuta alle möglichen Gedichte zugrunde zu legen. Heute beschränkt man sich auf die populärste aller japanischen Gedichtsammlungen: auf das Hyakunin Isshu, das in genauer Übersetzung soviel wie „Von hundert Dichtern je ein Lied“ heißt und einem Günstling des Kaisers Go Shirakawa, namens

Teikakyo (um 1200) zugeschrieben wird, der als Siebzigjähriger, nach seiner Verabschiedung aus den Hofämtern, in seinem Landhause von Oyurajama in Yamashiro mit noch einigen anderen Männern im Auftrage des Kaisers unter dem Titel Shin Kokinshu eine Anthologie verfaßt haben soll. Unter diesen Gedichten wählte er dann wieder hundert aus, und zwar jedes von einem andern Dichter, um sie auf die Papierwände seines neuen Landhauses schreiben zu lassen. Sein Sohn Tame-ie hat sie dann später in chronologischer Reihenfolge herausgegeben.

Die Sammlung, die heute, wie gesagt, das klassische Gedichtbuch der Japaner ist, gilt auch nach dem Urteil ihrer eigenen Kritik als recht ungleichmäßig und enthält neben den schönsten Blüten der orientalischen Lyrik eine Anzahl mittelmäßiger und auch einige recht wertlose Beiträge. Vertreten sind in ihr alle namhaften Dichter des Landes vom Kaiser Tenchi, der in der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts nach Christi Geburt regierte, bis zur ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts hin. Darunter neben mehreren Kaisern viele Männer von Rang und auch Frauen.

Als Beispiele mögen hier das zwölfte und dreißigste Gedicht der Sammlung stehen. Zunächst im Original und dann in der Übersetzung von P. Ehmann.

Sojo Xenjo	Bischof Xenjo!
Ama tsu kaze	Ihr Himmelswinde,
Kumo no kayoi-ji	Weht und verschließt die Straße
Enki tojiyo	Zwischen den Wolken,
Otome no sugata	Ein Weilchen noch zu halten
Shibashi todomen	Die Form der jungen Mädchen.

Der Herr Bischof, der dem alljährlich stattfindenden Tanz der schönsten Landestöchter vor dem Mikado zusehen durfte und bei dieser Gelegenheit offenbar nicht nötig hatte, aus seinem Herzen eine Mördergrube zu machen, bittet die Winde, ihm den Anblick der jungen Mädchen noch eine Weile zu vergönnen.

Mibu no tadamine	Seit ich beim kalten
Ariake no	Lichte des Morgenmonds
Tsurenaka mieshi	Von ihr geschieden,
Wakare yori	Gleicht nichts an tiefer Trauer
Akatsuki bakari	Der Zeit der Morgendämmerung.
Uki mono wanashi	

Dies Gedicht, das dreißigste also, halten die Japaner für eins der schönsten ihrer ganzen Literatur. Und es ist auch ein Kunstwerk, ein ganz kleines nur und flüchtiges, wie es die Japaner lieben, aber ein Kunstwerk. Von einer Konzentration und formalen Vollendung, die ihresgleichen sucht. Ein lyrischer Aphorismus von zartester Eindringlichkeit. Mit einigen Silben wird die Urtragödie des Liebeslebens umrissen und in ein schlichtes Gleichnis gebannt. Bei uns hat Walther von der Vogelweide, etwa zur selben Zeit, ähnlich gesungen. Und später dann Goethe.

Das Uta garuta pflegt man auf verschiedene Weise zu spielen. Die gebräuchlichste ist das sogenannte Kumi, wo jedesmal verschiedene Gruppen (Kumi), gewöhnlich deren vier, mitmachen. Jede dieser Gruppen, die an den vier Seiten eines Tisches sitzen, bekommt fünfundzwanzig mit den Nachsätzen der Lieder bedruckte Karten zugewiesen und legt diese vor sich hin. Ein am Spiel nicht beteiligter Leser sagt nun den Vorsatz irgendeines Liedes auf, wozu dann von den anderen jedesmal der Nachsatz gesucht werden muß. Findet die betreffende Partei das vor ihr liegende Blatt mit dem Nachsatz nicht schnell genug heraus, so darf es irgendeiner der anderen Parteien, dem es früher gelingt, wegnehmen und dafür zwei andere zur Strafe hinschieben. Da die Japaner ihre Schriftzeichen ebensogut lesen, wenn sie nach unseren Begriffen auf dem Kopf stehen, so haben alle Mitspieler für die Entzifferung des jeweiligen Nachsatzes dieselben Chancen. Die Partei, die schließlich allein noch Karten übrigbehält, ist geschlagen. Ihre Mitglieder bekommen einen weißen oder schwarzen Ring auf die Stirn gemalt, ähnlich wie bei uns der schwarze Peter. Um Geld wird niemals gespielt. Das Ganze dient ausschließlich zur Unterhaltung und zur Schärfung des Gedächtnisses. Jeder halbwegs gebildete Japaner muß die hundert Gedichte auswendig können.

Der Verlauf des Spiels wird nun häufig dadurch noch amüsanter, aber auch schwieriger gemacht, daß einzelne Karten besondere Trumpfwerte führen. Am meisten gilt das Uta des Soja Xenjo, das zwölfte der Sammlung, nämlich zwanzig Karten. Ferner haben drei sogenannte Perlenlieder (das zwölfte, zweiundzwanzigste und sieben-

undneunzigste), dazu alle Karten mit dem Zeichen Hito (Mensch), Hana (Blume), Tsuki (Mond), Yuki (Schnee) und Koi (Liebe) einen höhern Wert, nämlich den von drei bis fünf Karten. Das heißt, jeder Besitzer eines solchen Trumpfes darf beim Aufsagen des betreffenden Vorsatzes seinem linken Nachbarn die entsprechenden Strafkarten zuweisen. Außerdem legt jeder Spieler zu Anfang der Partie noch irgendeine Karte um, deren Inhalt er sich merken muß. Sobald das betreffende Lied vorgelesen wird, kann er zehn Karten weitergeben.

Das Ganze hat mit den bei uns üblichen Kartenspielen nicht viel gemein und ist lange vor deren Einführung durch die Portugiesen, gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts also, in Japan bekannt und beliebt gewesen. Nur daß man damals noch die Schalen der Hamagarimuscheln zum Aufschreiben der Liedertexte benutzte. Für die europäischen Kartenspiele haben die Japaner auf die Dauer nicht das nötige Interesse aufgebracht. Sie sind mit der Zeit sämtlich wieder verschwunden.

Wie wir, kennen auch die Japaner eine Reihe unterhaltsamer und anmutiger Pfänderspiele, die nicht nur im Familienkreise, sondern auch im Teehause geübt zu werden pflegen, wenn die Gesellschaft des Singens und Tanzens genug hat und die Herren mit den liebenswürdigen Mädchen in nähere Berührung kommen möchten. Eine der originellsten derartigen Unterhaltungen ist das sogenannte Fuchsspiel. Man stellt dazu eine mit Sake gefüllte Schale auf ein niedriges Tischchen und läßt zwei Mädchen rechts und links davon niederknien, um die Enden einer straffgespannten Gürtelschnur zu halten, in deren Mitte sich, unmittelbar vor der Sakeschale, eine Schlinge befindet. Irgendein dritter, gewöhnlich ein Mann, dem man vorher Fuchsohren verliehen, das heißt ein weißes Tuch mit herausstehenden Ecken um den Kopf gebunden hat, soll jetzt die Schale zu greifen suchen, und zwar genau auf einen guten Taktteil der nach bestimmtem Rhythmus in die Hände klatschenden anderen. Miß-

lingt es ihm, so wird die Schlinge von den Mädchen zugezogen. Er bekommt dann den Sake nicht und wird obendrein noch ausgelacht.

Nicht ganz so harmlos scheint auf den ersten Blick ein anderes Gesellschaftsspiel zu sein, das sich allerdings auf die Teehauskreise zu beschränken pflegt. Es handelt sich hier um das Auswürfeln einer Runde, wobei der Verlierer jedesmal ein Kleidungsstück abzulegen hat und so bei andauerndem Pech manchmal in recht fortgeschrittener Hüllenlosigkeit dasitzen muß. Was dabei wirken soll und bei den Japanern auch unfehlbar wirkt, ist der lächerliche Eindruck, den nun einmal ein mehr oder weniger unangezogener Mensch überall zu machen pflegt. Die im Kreise herumsitzenden, dürftig bekleideten Verlierer geben die in Japan stets besonders willkommene Gelegenheit zu harmlosem Spott. Das ist alles. Die Nacktheit gilt hierzulande auch in größerer Gesellschaft als etwas ganz Unverfängliches. So haben noch bis vor wenigen Jahren die Geschlechter in öffentlichen Anstalten zusammen gebadet. Leider sind dann europäische Einflüsse solange am Werke gewesen, bis es verboten wurde.

Was gewisse Japanreisende dem Stammtisch nach ihrer Rückkehr von einem pornographischen Pfändertanz zu erzählen wissen, der darauf beruhen soll, daß die Geishas wegen falscher Schritte oder Bewegungen ein Kleidungsstück nach dem andern fortzuwerfen haben, gehört ins Reich der vielen Märchen, die über orientalische Sitten und Gebräuche schon seit Jahrzehnten in Umlauf sind und immer wieder von neuem erzählt werden. Das bekannte Lied, das Sidney Jones unter anderen auch für seine englische Operette „Die Geisha", allerdings ohne Kenntnis des wenig gesellschaftlichen Inhalts und deshalb an falscher Stelle, benutzt hat —

Tschon kino
Tschon kino
Tschon — Tschon . . kino . . kino
Yokohama, Kobe
Nagasaki sorie, ye —

ist ein Matrosengassenhauer, der wahrscheinlich in entsprechender Stimmung ab und zu auch mit priapischen Gebärden vorgetragen wird. Einen choreographischen Tschon kino aber gibt es nicht. Jeden-

falls weiß die Geisha, die übrigens genug erotische Touren kennt und namentlich im Yoshiwara auch vorführt, von einem so unverblümten Pfändertanz nichts. Es scheint hier eine Verwechslung mit dem oben beschriebenen Würfelspiel vorzuliegen, dessen harmlose Tendenz der in solchen Sachen bedeutend anspruchsvollere Fremde sich offenbar für seine innersten Bedürfnisse ins Pornographische hinein gesteigert hat. Wenn man von Europäern so oft darüber klagen hört, daß ihnen in Japan gar nicht der richtige Tschon kino, sondern irgendein beliebiger, ganz uninteressanter Nackttanz, den man gewiß auch hier in Hafenschenken und -bordellen gelegentlich bereit hält, vorgeführt worden sei, so geht das einzig und allein darauf zurück, daß es eben in Japan keinen Tschon kino-Tanz gibt.

Neben den vielen Unterhaltungstänzen kennt der Japaner auch Zwecktänze, Arbeitstänze: die spielmäßige Einkleidung der mechanischen Pflichtleistung. Der Zwang taktmäßiger Verrichtungen schmiedet die einzelnen zu gemeinsamer Tätigkeit zusammen und hält alle an der betreffenden Aufgabe fest. Er führt zu einer gewissen Wunsch- und Trieblosigkeit, erzielt die für jede körperliche Arbeit notwendige Stagnation des Gehirns und regelt den Ablauf des Pensums im gleichmäßigen Turnus beliebiger, an sich bedeutungsloser und nicht ablenkender, aber in scharfem Rhythmus gesungener, geklopfter, geschrittener oder sonstwie betonter Phrasen.

Auf der japanischen Nationalausstellung in Tokyo gab es einen Reismörsertanz der Kiyushin-Leute aus Kakata in Südjapan. Sechs junge Burschen sollten hier kleine, süße Reiskuchen backen. Sie hatten dazu blaue Kittel mit großen weißen Ornamenten angezogen und karmoisinrote Tücher um den Kopf geknotet. Auf einer Estrade an der linken Seite des Arbeitsplatzes saß ein sogenanntes Hagashiorchester, das die Theater zu allerlei Geräuschen hinter der Szene verwenden und das aus einer Flöte, einer großen und kleinen Trommel und zwei Shamisen besteht. Rechts stand eine Art Anrichte und in der Mitte der Reismörser: ein großer Steintrog aus grauweißem,

blankpoliertem Granit, der zunächst in geregeltem Aufmarsch umzogen wurde. Ein Mann mit weißer Papiermaske trug den anderen eine viereckige Platte mit körnigem Reis voran und schwang sie im Takt der Musik hin und her. Ihm folgten die Stampfer mit geschwungenen Hämmern und schließlich als letzter der eigentliche Bäcker mit der Mehlkiste. Alle gleichmäßigen Schritts, übertrieben feierlich und im flüssigen Rhythmus der Orchesterbegleitung. Dann wurde der Reis in den Mörser geschüttet und Platte und Mehlkiste fortgetragen. Die drei Stampfer schlugen jetzt im Dreivierteltakt auf dem Trogrand ihre Hammer fest, schoben den Reis in einen Klumpen zusammen und fingen an, um den Bottich herumzulaufen und den körnigen Reis zu Brei zu drücken. Ohne Pause und in geregelten, sich exakt ablösenden Schlägen. Wie bei uns die Faßbinder. Und zwar wurden dabei noch allerlei Kunststücke gemacht, zum Beispiel ganze Körperdrehungen zwischen zwei Schlägen ausgeführt, die Hammer in die Luft geworfen und sogar mit Blitzesschnelle untereinander vertauscht. Bis die Reismasse soweit zerstampft war, daß man sie kneten konnte. Die drei Leute verschwanden jetzt in komischem Abgang nach hinten und schickten zwei neue an den Trog. Während der eine alsbald mit Kneten begann, schlug der andere immer noch mit seinem Hammer auf die Masse ein. Da beides auch hier wieder im exaktesten Rhythmus geschah, traf der Hammer des Schlägers nie des Kneters Hand. Als dann der Teig fertig war, trug man ihn nach hinten, backte Kuchen daraus und reichte sie den Zuschauern als Kostprobe dar.

Was die Kiyushin-Leute hier machten, war ungekünstelt und primitiv, aber kurzweilig und lustig und unerhört zielvoll. Daß es so gar nichts Besonderes darstellen wollte, machte seinen Reiz aus. Man hatte den gewöhnlichen Arbeitsverlauf der Monotonie entkleidet, das Ganze in Zeit und Raum ein wenig gegliedert und aus der rein praktischen und konventionellen Verrichtung in eine Spielsphäre hineingehoben: in die unterste, die es überhaupt gibt. Weiter nichts. Alleiniger Endzweck ist der Kuchen, und zwar der gut geratene. Nur daß auf diese Weise alles besser von statten geht, hemmungsloser, unspürbarer. Man arbeitet in gewisser Hinsicht auf vorgezeichneten

Wegen und in einer bestimmten Richtung. Auf Schienen fährt es sich leichter als auf der bloßen Landstraße. Ein bißchen Amüsement mischt sich der Freude am gelungenen Werk. Der Reismörser ist jetzt nicht allein Arbeitsgerät, sondern auch Spielsymbol.

Die Japaner sind im Grunde künstlerisch nicht besonders veranlagt, sind keine Kunstschöpfer großen Stils. Ihr Geschmacksniveau steht zwar ungemein hoch, nicht nur bei einzelnen, sondern beim Volke überhaupt, steht höher als bei uns in Europa und hat jahrhundertelang nicht die geringste Schwankung erfahren. Sie besitzen ein ungewöhnliches Stilgefühl: einen ausgesprochenen Sinn für das formal Richtige und innerlich Angemessene, ein natürliches Bedürfnis nach ästhetisch betonter Lebensführung. Große Kunstwerke aber sind ihnen auf keinem Gebiet gelungen. Tiefschürfende, das ganze Wesen von Grund aus aufwühlende Erschütterungen durch starke künstlerische Eindrücke war niemals ihre Sache. Sie haben ein durchaus zu ihnen gehöriges, niedliches und appetitliches Wohnhaus. In allen Größen, aber von stets gleicher Struktur. Ihr Tempelbau wurde von China und Indien übernommen und zeigt ebenfalls nicht viel Abwechslung. Ihre Tonkunst ist Teehaus- und Tempelmusik, dient also der Unterhaltung und der konventionellen Erbauung. Weiter geht die Religiosität hierzulande nicht. Und auch die Skulptur und die Malerei beschränken sich in der Hauptsache auf das Erzielen kultiviertester Schmuckwirkungen: für Haus und Buch und allenfalls für das Theater, dessen vornehmster Zweck bekanntlich darin besteht, der Schauspielkunst die nötigen Unterlagen für szenische Effekte zu verschaffen, also gute Rollen zu liefern. Das Drama selbst ist die dienende Kunst.

Der Schwerpunkt der künstlerischen Betätigung liegt in Japan durchaus beim Kunstgewerbe. Hier wurde und wird immer noch Mustergültiges und Unübertreffliches geleistet. Exaktestes Arbeiten, gute Ideen, ungemein gefällige und zutreffende Durchbildung der Form sichern den Leistungen des japanischen Kunsthandwerks im

Verein mit sublimstem künstlerischen Takt den ersten Platz unter allen Völkern, was auch immer für Schund in den letzten Jahren von hier aus auf den europäischen Markt geworfen worden ist.

Viel höher als den absoluten Kunstsinn haben die Japaner den Natursinn durchgebildet. Draußen im Freien leben sie eigentlich so recht erst ihr Dasein aus. Die Liebe zur heimatlichen Scholle und zum Kaiser, der sie nicht nur behütet, sondern geradezu symbolisiert, ist auch die Hauptursache jenes felsenfesten Patriotismus, den in dieser Stärke heute kein Volk der Erde aufzubringen weiß. Ihr Land gilt den Japanern alles. Es schön zu erhalten und nur immer noch schöner zu machen, ist ihres Lebens Zweck und ihrer Arbeit Lohn. Mit feinstem Empfinden für die Gesamtwirkung werden die menschlichen Wohn- und Weihestätten den natürlichen Bedingungen der Landschaft angepaßt, die Rasthäuser auf Felsvorsprüngen und hoch oben auf Bergkuppen errichtet und die Tempel tief in uralte Wälder hineingestellt.

Jeder Besucher des Landes ist in Nikko gewesen und hat den Jegasutempel besucht: am Abhang eines Berges inmitten eines Koniferenhains von fünfhundertjährigen Bäumen, mit seinen breiten Treppen und Terrassen, seinen Höfen und Kultstätten aller Art. Architektonisch gewiß nicht bedeutend und kaum sehr originell, stehen die schwarz-goldenen Türme mit dem leuchtenden Rot ihrer Pfeiler, Pfosten und Geländer wundervoll in der tiefgrünen Landschaft: am schönsten unter weißblauem Himmel, von den Strahlen der ersten Frühjahrssonne umflossen. Wenn schon Tempel sein müssen, sollen sie wenigstens so liegen, wie diese hier, und so wirken — sollen sie vor allem auch mehr bieten, als nur sich selbst. So lockt den Nikko-Pilger die über alles herrliche Umgebung der Tempelstadt nach Erfüllung andachtsvoller Pflichten hinaus auf die Höhen. Zum Chuzenji-See mit seinen berühmten drei Teehäusern am Aufstieg, die ihn zu Rast laden, um hinabzuschauen ins Tal, wo die Nebelfetzen gespenstisch über die dunklen Föhren wegkriechen und zuzeiten ganz unwirkliche Durchblicke auf Dörfer, Wälder und Felder freigeben. Von Yamada, Miyajima und anderen seeumspülten Partien des Landes ganz zu schweigen und den traulichen Siedelungen um den Fuß des Fujiyama herum.

Und auch das ist bezeichnend. Als Nationalheiligtum gilt den Japanern ein Berg. Nicht irgendein Baudenkmal oder ein anderes Gebild von Menschenhand. Ein schlichter, nicht sehr hoher und gar nicht einmal so besonderer Berg. Auf den ersten Blick wenigstens. Denn je länger man hinsieht, desto mehr wächst er sich zu einem Wahrzeichen der bewohnten Erde aus, zum Symbol des Landes wenigstens, dessen Lieblichkeiten er zu krönen berufen wurde, von Anbeginn bis in alle Ewigkeit. Dieser Berg ist ein Typus seiner Art. Alle anderen Berge der Welt sind irgendwie darin enthalten, ohne ihm als Ganzes auch nur im entferntesten zu gleichen. Er hat sein Wesen für sich, hat etwas vom Charme der Frauen, die hier leben und lieben, von ihrer Unberührtheit und ihrer herben Süße. Zu Hause lächelt man, wenn er jedes Zigarettenetui, alle Lesezeichen und Streichholzschachteln schmückt, die Japan zu uns hinübersendet. Im Lande selbst aber weiß man, warum es geschieht und immerdar geschehen wird. Hier kommt bald auch der Fremde in seinen Bann. Wo er sich immer befindet, taucht irgendwo in der Runde die schneeige Kuppe dieses seltsamen Gebildes vor seinen Blicken auf. Wie eine Luftspiegelung oft, und dann wieder als dräuendes Symbol elementarer Mächte. Heute zum Greifen nahe und morgen als wesenlose Silhouette. Der Fujiyama muß der Gipfel sein, von dem aus allein man die den Menschen so oft versprochenen Herrlichkeiten der Welt schauen könnte, wenn sie überhaupt irgendwo und irgendwann zu schauen wären.

Kein Wunder, daß der Japaner nur draußen in der Natur wirklich feiern mag. Seine großen Volksfeste sind Blumenfeste. Die Natur bestimmt, an welchen Tagen der Mensch besonders fröhlich sein soll. Wenn sie ihr Kleid wechselt und in ewig gleicher Folge ewig neue Reize entfaltet. Schon Ende Februar oder Anfang März feiert man bei der Pflaumenblüte Frühlingsanfang. Zum ersten Male ziehen die Menschen wieder hinaus nach des Winters trauriger Darbezeit, um den jungen Lenz zu grüßen am ersten lauen Sonnentage. Dann folgt im April die Kirschblüte, um die eine ganze Welt das Land hier beneidet, wo sich nicht allein die Fluren, sondern auch die Wohnungen der Menschen schmücken — wo überall Musik erklingt

und frohe Wanderer unter schimmernden Bäumen spazierengehen und papageienbunte Kinder auf den Plätzen des Stadtparks ihr Wesen treiben — wo die ersten Sommerkleider im Frühlicht glänzen und der Wind die schneeigen Zweige schüttelt, so daß die Mädchen auf Blüten wandeln, im Schmuck ihrer jungen Reize. Doch nur ein paar Tage dauern diese Feste, bei günstiger Witterung einige Wochen. Dann tritt wieder der Alltag in sein Recht. Auf Monate hinaus. Bis in der zweiten Junihälfte die Westaria blüht, ein strauchartiges Schlinggewächs mit langen Dolden blauer Schmetterlingsblumen, und die Lauben der Gärten einwölbt, wo die jungen Leute Unterschlupf suchen, um alte Volkslieder zu singen und scherzenden Mundes jene wundersamen Sommernächte zu verbringen, die dieses Landes ganzer Zauber sind. Sie ist die Blume der Jugend, die Westaria. Ihr Fest eine Liebesfeier. Wochenlang leuchtet sie im weißen Licht des Mondes und birgt die versonnenen Paare vor den Blicken der anderen. Dann welkt sie schnell dahin und läßt sich von der Iris ablösen. Im Juli und August. Soweit das Auge reicht, dehnen sich jetzt die Felder voll Blüten. Durch kunterbunte Teiche streichen langsam die Gondeln zu den grünbesponnenen Teehäusern auf kleinen Inseln und führen gleichgestimmte Menschen zu Lust und Spiel zusammen. Bis endlich der Herbst heraufzieht, die Blätter abfallen, und heftige Regenschauer das Land überziehen. Nur einzelne schöne Tage unterbrechen das Sterben der Natur. Man nützt sie, um Abschied zu feiern, und versammelt sich noch einmal in den Gärten und Blumenhäusern: zum Fest der Chrysanthemen, der Lieblingsblume des Volkes. Der Mikado hat sie im Wappen. Neben der Sonne.

Ich war zur Kirschblüte in Japan. Schon lange hatten wir des Wunders gewartet. Doch immer noch regnete und stürmte es. Da endlich kamen ein paar warme Frühlingstage, und ehe ich noch recht daran dachte, riefen mich die Freunde aus den Bergen bei Nikko nach der Hauptstadt zurück. Als ich in Tokyo ankam, waren die Blüten eben aufgebrochen. Wir machten zunächst vor- und nach-

mittags Ausflüge in die nähere Umgebung, rüsteten dann aber am dritten Tage schon zur Kirschblüten-Bootfahrt, die nach altem Brauch das Fest zu krönen hat. Weiß man hierzulande doch nie, wie lange der Aprilregen solche Freuden gestattet. Über Nacht ist oft die ganze Herrlichkeit dahin.

Vor einem alten Teehaus am Kanal liegt unser Schiff bereit. Dem flachen Bootsgestell ist ein kleines japanisches Zimmer aufgesetzt, das nach hinten zu einen Raum für den kleinen Holzherd und das erhöhte Achterteil freiläßt. Die Mädchen stehen pünktlich um zehn Uhr morgens auf der Kanaltreppe des Teehauses: eine Dienerin, die uns das Essen kochen soll, und zwei Geishas. Taro und Kisano. Wir selbst sind zu dreien: ein Japaner und ein Deutscher, beide Maler, und ich. Schnell kriechen wir in unser Bootszimmer hinein und machen es uns bequem. Lange mühen sich die beiden Schiffer vergebens, das schwere Boot vom Lande loszubringen. Sie haben bunte, anilinfarbige Kittel an und sehr lange Bambusstangen in den Händen. Endlich schwimmen wir. Der eine Schiffer steht nach alter Sitte oben auf dem Verdeck und regelt die Fahrt, während der andere auf dem Achterteil mit einem großen elastischen Ruder die Hauptarbeit leistet. Die Hinterwand der Kanalhäuser schneidet mit der Kaimauer ab. An den Seiten liegen in drei, vier und fünf Reihen große Frachtschiffe nebeneinander: mit Holz, Steinen und Säcken hochschichtig beladen. Durch die geöffneten Schiebewände des Zimmers dringt die Frühlingsluft zu uns herein. Ein linder Föhn umspielt die geputzten Köpfe der Mädchen. Es ist der erste schöne Tag im Jahr. Schiffe aller Art kreuzen unsern Weg. Leichtere Boote überholen uns, und Scherzworte fliegen hin und her. Noch einmal machen die Mädchen nachprüfend Toilette. Doch schnell sind all die kleinen Kämme und feinen Quasten, die Schmink- und Puderdöschen, die duftenden Papiere und feinen Parfüms wieder im lilafarbigen Brokatbeutel verschwunden.

Unter vielen alten Brücken gleiten wir durch. Dem Sumida Gawa zu, dem großen Fluß, an dessen Ufern sich des japanischen Reiches neue Hauptstadt hinzieht. Heute fast bis zum Meere. Lange noch

fahren wir in allerlei Kanälen dahin. Kreuz und quer durch die ältesten Stadtteile Yedos (wie der Ort früher hieß, ehe des Mikados späte Einsicht den günstig gelegenen Platz als seines Landes Metropole erkor, ihn Tokyo nannte und als Herrschersitz mit Kyoto vertauschte). Ständig wechseln die Bilder. Das malerische, schwarz angestrichene Restaurant an der Kanalbiegung erinnert an alte Holzschnitte: mit seinen blühenden Bäumen auf der zum Wasser hin liegenden Dachterrasse, mit der sanft geschwungenen verwitterten Holzbrücke im Hintergrunde und dem bleigrauen niedrigen Schindeldach. Unsere Mädchen summen kurze, einstrophige Lieder und klopfen zwischendurch ihre silbernen Pfeifen aus. Die Schiffer der vorbeifahrenden Kähne lassen einen Augenblick ihre Stangen ruhen und werfen uns ein paar Zudringlichkeiten ins Boot.

Endlich biegen wir in den Fluß ein. Breit und spiegelglatt liegt er unter der Sonne. Möwen stolzieren im Uferschlamm kokett hin und her, picken ihr bißchen Nahrung auf und fliegen dann in großen Kreisen hoch über den Strom dahin. Trambahn-Böte gleiten schnell an uns vorüber: kleine Vorspanndampfer mit einem großen Anhängeschiff dahinter, das in seinen schreiend bunten Farben wie eine Arche Noah anzusehen ist. Kähne mit breiten, gelben Segeln liegen uns eine Zeitlang mittschiffs, bis sie dann bei stärker einsetzender Brise doch davonlaufen. Die Mädchen werden immer heiterer. Sie erzählen abwechselnd kurze Geschichten mit verschleierten Pointen. Lustige Sachen zumeist, die sie ganz ernsten Gesichtes vortragen. Dann singen sie bekannte Volkslieder oder tanzen im Sitzen, nur mit den Armen und Händen.

Inzwischen hat die Dienerin mit Hilfe des einen Schiffers das Mahl bereitet. Es gibt zunächst Tee mit japanischem Kuchen, dann kalte Krebsklöße mit geeistem Gemüse und dünn geschnittenes Ochsenfleisch mit großen Zwiebeln und in Streifen gehacktes Kohlkraut, alles zusammen in der berühmten japanischen Bohnensauce auf einer kleinen Pfanne gebraten. Dann Reis mit kalten, pikanten Zutaten, und zum Schluß wieder Tee und Kuchen. Zwischendurch immerfort Zigaretten. Alles tadellos zubereitet und entzückend serviert.

In Matsuziyama steigen wir aus. Hier beginnt die berühmte sechs Kilometer lange Kirschblütenallee des Flußdeiches. Die zahllosen Teehäuser und Verkaufsbuden wimmeln von Menschen. In den Gärten am Fluß lagern ganze Familien auf purpurroten Decken. Und aber Tausende promenieren unter den schimmernden Bäumen wie unter einem Blütendach. Die Japaner beschneiden die Kirschbäume nicht und lassen sie doppelt und dreifach so groß werden wie bei uns. Sie müssen damit allerdings auf die Früchte verzichten. Die zehntägige Blütenpracht im Frühjahr ist ihnen reichlicher Ersatz. Leider darf heute nicht musiziert werden. Das Volk soll um den Tod der Kaiserin-Witwe trauern, was gehorsam besorgt wird. Der Freude an der Natur geschieht damit aber kein Abbruch. Auch die von Sake Trunkenen fehlen nicht. Sie lassen sich in der Rickschah nach Hause fahren. Mit bleischweren, über die Schulter hängenden Köpfen.

Nach langem Marsch nehmen wir in einem der Teehäuser etwas Limonade. Sofort scharen sich Straßensänger um uns. Vier bettelnde Kinder aus der Pariakaste des Landes, den sogenannten Etas, die heute zwar mit den Japanern staatlich gleichgestellt worden sind, irgendeine bessere soziale Position aber immer noch nicht zu erringen vermögen. Ein zwölfjähriges Mädchen mit einer roh gezimmerten Gitarre, ein kleiner Junge mit einer Klapper, ein anderer mit einer Art Tamburin ohne Schellen, das er mit einem Stock bearbeitet, und ein kleines Mädchen als Tänzerin. Diese Leute sind den Japanern so gleichgültig, daß sie ihnen nicht einmal bei Landestrauer das Musizieren verbieten. Niemand achtet ihrer. Die Kinder singen und spielen denn auch ohne Lust und Liebe und sagen ihre Verse ganz automatisch auf. Das Mädchen tanzt ungepflegt, roh und täppisch. Als sie weiterziehen, nehmen sie rote Zettel aus ihrem Kimonoärmel und werfen sie unter die Menge. Sie sind gleichzeitig Reklameverteiler. Selbst bis zum Kirschblütentag dringt so ein Stückchen Amerikanismus vor. Schade. Bis dahin war alles so rein und schön: so durchaus vom Sinn des Festes getragen.

Unsere Rückfahrt geht auf Umwegen durch viele kleine Kanäle. Als wir schließlich den Fluß kreuzen, liegt die Dämmerung auf den

Wassern. Lange schon steht der Mond als rosenrote Scheibe am gelblich-grauen Abendhimmel. Kunstvoll winden wir uns durch die vielen hundert flußauf- und -abwärts fahrenden Boote und Dampfer hindurch. Selten nur fährt ein Zuruf der Schiffer in die Abendstille hinein. Es ist jetzt dunkel geworden. Eine große, gelbe Kugellaterne mit schwarzen Lackreifen hängt von der Kabinendecke herab und erhellt den Raum mit körperlosem Licht. Vor den geöffneten Schiebewänden der Längsseite sitzt der Japaner in leisem, aber eindringlichem Gespräch mit seinem Mädchen, als tiefschwarze Silhouetten vor dem graublauen Dunst der abendlichen Flußlandschaft. In der Ecke gegenüber hat sich mein deutscher Freund mit ausgestreckten Beinen gegen die geschlossene Querwand gelehnt und hält den Eindruck in einer flüchtigen Skizze fest. Neben ihm hockt das andere Mädchen. Ohne seiner zu achten und ohne Bewegung. Von der Lampe kaum noch getroffen. Wie im Schatten der anderen. Das blasse, runde Gesicht schimmert wie eine von innen erleuchtete Mattscheibe zu mir herüber. Seit einer Stunde singt sie Volkslieder. Eins nach dem andern. Mein Freund raunt ihr leise seine Wünsche zu. Er lebt seit Jahren unter den Japanern und ihren Mädchen und kennt die Lieder des Landes. Wenn auch nicht gerade alle fünfhundert, die Kisano gelernt und behalten hat. Keiner stört den andern. Man singt, malt und plaudert und läßt damit, jeder in seiner Weise, ein schönes Erlebnis ausklingen. Man ist fast schon wieder bei sich selber, und nur des Bootes Wände schließen uns noch alle zusammen. Rein äußerlich. Ich allein genieße zu all dem Seltsamen auch diese Auflösung einer aus fremden Elementen willkürlich geformten Gemeinschaft. Ich fühle die innere Spannung des Freundes, horche auf den müden Gesang des Mädchens und sehe an den Plaudernden vorbei weit hinaus auf den Fluß.

In der Natur fühlen sich die Japaner am glücklichsten. Hier suchen sie in schweren Tagen ihre Zuflucht. Hier werden religiöse Stimmungen ausgelöst und befriedigt, so daß ihr Bedürfnis nach

Erbauung im übrigen nicht sonderlich groß ist. Die Schule lehrt keine Religion, sondern Ethik. Den Staat interessiert nur, daß der einzelne ein anständiger und patriotisch fühlender Mensch wird. Alles andere ist ihm gleichgültig, ist Geschmacks- und Privatsache. Daran soll man nicht rühren. Wenigstens nicht öffentlich. Das macht nur unnütze Scherereien und führt zu politischen Spaltungen, zu Aufruhr und Bürgerkriegen. Gewiß haben sie auch in Japan schöne Tempel, shintoistische und buddhistische, und gehen auch hinein — vor allem die Frauen mit ihren Kindern, und die Männer, wenn sie älter werden und Zeit haben. Um zu beten, vor allem aber um schöne Feste zu sehen, Aufzüge und Prozessionen mit feierlicher Musik und wohlgesetzten Reden der Priester — um diesen Priestern ihren Tribut zu zollen: in mächtige hölzerne Geldtruhen hinein, die das Hauptrequisit jedes Tempels bilden. Die Kinder lernen es von ihren Müttern. Im Mitlaufen. Auch wie man seine Krankheiten loswird. Man reibt die heilige Statue jedesmal genau an der Körperstelle, wo man selbst die Schmerzen hat. Und zahlt dabei natürlich. Buddha ist besonders leicht zu bedienen. Man läßt das Geld im Kasten klingen. Tetzel hat für die ganze Welt gesprochen. Auch der liebe Gott kann nicht umsonst arbeiten. Mit dem Sprüchlein allein ist's nicht getan. Der Gläubige soll auch von Eigenem geben: ein Licht, ein paar Blumen oder sonst etwas Feines und Liebes, vor allem aber Geld. Und er tut es gern, erklärt dann aber selbst, daß Buddha nun zufrieden sei. Man weiß, daß er keinen Überschwang fordert. Man soll ihm gar nicht allzunahe kommen. Das haben die Berufenen zu leisten: die Priester. Die Laien sind am eigentlichen Gottesdienst nicht beteiligt. Sie sehen nur zu. Gebet und Prozession werden ihnen zum Schaustück, die feierlichen Töne der Musik zum Ohrenschmaus. Das erfreut und erhebt. Die Schönheit, die Pracht und der geregelte Verlauf der Tempelzeremonie ist ihnen Weihedienst genug.

Im April finden tagelang Chorgebete und Prozessionen im Chionin-Tempel zu Kyoto statt. Den ungeheuren viereckigen Raum haben Säulen in zwei Teile geteilt. Im vordern Teil verkehren die Laien, der hintere gehört allein den Priestern. Auf den Altären stehen

die wunderbarsten Reliquien von Alabaster, Gold und Silber, mit Edelsteinen reich, aber geschmackvoll verbrämt. Die architektonischen und sakralen Einzelheiten, alle die Pfeiler, Säulen und Decken, die Altäre, Podeste und Betplätze sind verschwenderisch mit Gold- und Silberbrokat dekoriert. Unmittelbar an der Säulenreihe sitzt ein in leuchtendes Violett gekleideter Priester mit asketischem Fanatikergesicht vor einem lichtgrün bespannten Schirm auf hohem Podest und erzählt vielen hundert unbeweglich dahockenden Menschen die Gründungslegende des Tempels. Er spricht merkwürdig ruhig, mit der glatten Geschicklichkeit eines Berufsrhapsoden. Was er berichtet, ist nicht gerade aufregend, aber angenehm zu verfolgen. Geschichten hört man immer gern, lieber jedenfalls als Predigten, die ja doch nur für den Nebenmann gelten.

Nach einer halben Stunde etwa hat der Priester geendet. Er wird von einem in Grüngold gekleideten, ganz jungen Menschen feierlichst eingeholt. Und schon hört man von weit her dumpfes, rhythmisches Klopfen. Der Zug der Priester naht. Um ihn besser sehen zu können, laufen wir zur Rückseite des Tempels. Der Zug soll von hinten her die Halle betreten und sich dann über ihre ganze Fläche verteilen. Rechts und links eines mitten im Raume befindlichen Hochsitzes hat man in vielen schnurgeraden Reihen Gebetpulte aufgestellt. Wohl hundertdreißig bis hundertfünfzig Priester ziehen einzeln von den zurückliegenden Wohngebäuden über eine schmale Brücke nach vorn. Die gleichartig geschnittenen, in den Farben der seidenen Untergewänder und der gold- und silberbrokatenen Mäntel aber wiederum verschiedenen Amtskleider mit den langen, kastenartig geformten, weit über den Hinterkopf hinausragenden Mützen sind in der hellen Frühlingsluft von wunderbarer Wirkung. Dabei hat man die Farben durchaus für das Sonnenlicht ausgesucht, was bei uns zu Hause für Tagesfeste so oft versehen wird, und nur die besten und echtesten Materialien verwendet. Außerdem verstehen die Leute ihr Kostüm zu tragen. Wie bei uns die Priester der katholischen Kirche, die ja auch meist prachtvoll aussehen. Überhaupt mußte ich jetzt immer wieder an die großen italienischen Kirchenfeste denken. Man trifft hier dieselben Gesichter

wie bei uns. Magere, mit tiefliegenden Augen hinter schmalen Brillengläsern, unergründlich, unnahbar, verweisend. Andere wieder von aufgeschlemmter Rundlichkeit mit nichtssagend heiterm Ausdruck in den glatten Zügen. Auch feine, kluge Gelehrtenphysiognomien, borniert aussehende Zelotentypen, würdige Mönchsbrüder in stattlicher Fülle des Leibes und scharfgeschnittene Profile mit einem Anflug jesuitischer Weltlichkeit. Alte, jüngere und ganz junge. Höchste und hohe Würdenträger, Priester, Mönche und Novizen. In der Mitte des Zuges geht der Hohepriester: ein ganz magerer Greis mit einem vogelartigen Totenschädel und unheimlich stechendem Blick. Wie der Großinquisitor aus Schillers Don Carlos. Er ist neunundachtzig Jahre alt, soll für seine Person jede Bedienung verschmähen und sein Amt mit unfehlbarer Energie verwalten.

Als wir den Tempel wieder betreten, hat der Zug bereits Platz genommen. Der Hohepriester auf erhöhtem Altan vor einem goldenen Tisch. Die weiten, roten Falten seines schweren Brokatmantels fallen bis über die Stufen hinab. Zwei purpurgekleidete Diener knien daneben. Etwas weiter zurück zwei Oberpriester in Azurblau und Silber. Und alle die anderen rechts und links in geraden, langen Reihen hinter schmalen, roten Lackpulten.

Die Musik schweigt. Eine verhaltene Ruhe liegt über der Halle. Auch in der zuschauenden Gemeinde regt sich niemand. Man sieht die Menschen, spürt sie aber nicht. Der einzelne geht völlig unter. Er streicht sich aus. Aller Blicke sind jetzt auf den Greis in der Mitte gerichtet, der seinen Kopf tief zu Boden geneigt hat und betet. Er ganz allein. Mit hoher, fester, ein wenig verschleierter Stimme. Von Zeit zu Zeit ertönt das Gong. Ein Priester vorn in der ersten Reihe wirft seinen dumpfen Ton an bestimmten Stellen in das Gebet hinein und gliedert auf diese Weise den Text. Als er zu Ende ist, verläßt der Alte die Ergebenheitsstellung und beginnt in einem Buche zu lesen. Jetzt erst nehmen die Priester das Gebet ihres Oberen auf. Nach und nach. Die eifrigeren und jüngeren zuerst, dann die älteren. Und bald zieht ein monotones Gemurmel von mehr als hundert Stimmen durch die Halle, das ständig von den hellen Schlägen einer Holzklapper unterbrochen wird. Ein ganz junger Novize rechts

vorn an der Säule handhabt sie. Endlich schlägt der Hohepriester sein Buch zu, und das Gebet verstummt. Sofort setzt das auf der rechten Seite in einer Nebenkapelle untergebrachte Orchester ein. Die angenehm klingenden melodischen Töne der Sho-Flöte geben der ganzen Musik ihren feierlichen und doch so unaufdringlichen Charakter. Die Gongs und Pauken haben nur einen gewissen Marschrhythmus zu markieren und werden diskret bedient.

Die jetzt folgende Prozession beginnt mit einem äußerst kunstvollen Anmarsch. Die einzelnen Reihen brechen von verschiedenen Seiten und nach verschiedenen Richtungen hin auf und fügen sich zwanglos zu einer endlosen Kette zusammen, die nun eine ganze Zeitlang unter fortwährendem Aufsagen religiöser Formeln den Altar des Hohenpriesters umkreist. Auch jetzt nimmt ein von der Prozession selbst ausgeschalteter Priester durch Schläge mit der Holzklapper eine gewisse Gliederung des Umzuges vor. Nochmaliges Beten und der feierliche Abzug der gesamten Priesterschaft beschließt dann die etwas lang geratene, aber eindrucksvolle und technisch meisterhaft inszenierte Feier. Bei aller Ähnlichkeit im Charakter des Ganzen, als dekorative Schaustellung und auch in der ein wenig lässigen Würde beim Abwickeln der einzelnen Phasen, sind die Zeremonien der katholischen Kirche aber doch von mehr Phantasie getragen. Man weiß in Rom oder Venedig mit weniger Menschen größere künstlerische Wirkungen zu erzielen.

Wie der Engländer, liebt auch der Japaner sein Heim über alles. Haus und Garten sind ihm stete Sorge. Er hält sie in peinlichster Sauberkeit und bringt immer wieder kleine Veränderungen an: hängt der Jahreszeit entsprechende Kakemonos auf die Wände, eins oder höchstens zwei in jedes Zimmer, stellt frische Blumen in die hohen Porzellanvasen, wechselt die Lackkästen, die Bambuskörbchen mit den winzigen Zwergkiefern und sonstige Ziergegenstände aus, sucht seinen Lieblingsbäumen neue und interessante Formen anzuzüchten und was dergleichen mehr ist.

Als ich eines Tages einen vornehmen und wohlhabenden Japaner auf seinem Landsitz in der Nähe von Tokyo besuchte, meinte er, daß zwischen dem europäischen und japanischen Heim ein großer Unterschied wäre. Der Europäer hätte ein großes, schönes und reich geschmücktes Wohnhaus, und drum herum, wenn möglich, einen Garten, dessen gewiß sehr sorgfältige Pflege er dann irgendeinem Berufsgärtner anvertraute. Der Japaner suchte sich dagegen zunächst einen Garten aus und komponierte neben anderen schönen und nützlichen Dingen auch ein Wohnhaus hinein. Die Hauptsache wäre ihm die Natur und sein ganz persönliches Verhältnis zu ihr: die frische Luft, die Bäume mit den Vogelnestern, die Blumen und die Fische im Teich. Das Haus sollte immer nur einen, wenn auch besonders wichtigen Teil des ganzen Anwesens darstellen, wovon ich mich in der Tat alsbald überzeugen konnte.

Es war ein sonniger, aber noch herber Frühlingsnachmittag, als wir — ein japanischer Maler, der Freund des Hauses und Lehrer seiner Töchter, und ich — in einer Rickschah aufs Land hinausfuhren. Durch adrette Dörfer mit vielen bunten Kindern und fleißigen, stillen Menschen. Der Hausherr, ein kleiner, magerer, nicht mehr ganz junger Mann von tadellosen Manieren, empfängt uns mit der diskreten Zurückhaltung des japanischen Zeremoniells. Der Japaner liebt es, seine Gäste auf sich zukommen zu lassen. Im Gegensatz zu unseren Gepflogenheiten tut er nichts, um von sich aus über die ersten Minuten hinwegzuhelfen. Da ich aber im Wartezimmer ein Album mit europäischen Städtebildern, darunter sogar Hafen- und Alsteransichten von Hamburg, gefunden hatte, die offenbar von einer Weltreise des Besitzers herrührten, kommt die Unterhaltung bald in Fluß. Glücklicherweise kann unser Wirt Englisch. Er ist zehn Jahre als Ingenieur in Amerika gewesen und dann zurückgekehrt, um das Erlernte für sein Vaterland zu verwerten. Wie das heute so viele seiner Landsleute machen.

Zunächst trinken wir Ceylontee und rauchen ein paar Züge aus einer guten Zigarette. Dann erhebt sich der Hausherr, um uns die anderen Wohnräume zu zeigen: eine ganze Flucht von verhältnismäßig großen Gemächern zu ebener Erde, die sämtlich auf eine

schmale Veranda führen, also einen hübschen Durchblick zum Garten haben. Bei aller Einfachheit herrscht sichere Eleganz. Die Wände bestehen aus feinsten Holzarten in lichtbraunen Tönen, mit sparsamer Verbrämung der Flächen durch schwarze Lackrahmen. Ein niedliches, dunkelgebeiztes Tischchen mit einem Schreibkasten von sechshundert Jahre altem Goldlack, ein ganz fein geflochtener Bambuskorb mit einer grotesken kleinen Zwergkiefer und an der Wand jedesmal ein Bild sind der Räume einziger Schmuck. Bei höchster Zurückhaltung ist hier das Letzte an Vornehmheit erreicht. Auch in dem kleinern Zimmer am Ende der langen Flucht, das gleichsam für sich in den Garten hineingebaut wurde. Es dient der Teezeremonie, zusammen mit dem anstoßenden Hilfsraum, wo sämtliche Utensilien für die Zubereitung des Nationalgetränks auf zwei hellfarbigen Bordbrettern fein säuberlich beieinanderstehen. Vorsichtig und gelassen zeigt unser Wirt die einzelnen Stücke und erklärt ihre Herkunft und kunstgewerbliche Eigenart. Auch ihre Bedeutung für den Verlauf der Zeremonie. Die Sachen sind alle mehrere hundert Jahre alt. Der große bronzene Teekessel über dem Feuerloch soll aus dem zwölften Jahrhundert stammen.

Dann geht es in den Park, der kaum größer ist als der Garten einer deutschen Vorstadtvilla. Und doch konnten wir eine halbe Stunde darin lustwandeln, ohne einen Weg doppelt zu nehmen. So geschickt hat man alles angelegt. Auch ist das Terrain sehr hügelig und abwechslungsreich. Der ziemlich große und ganz unregelmäßig abgesteckte Teich liegt tief im Tal und gibt dadurch mannigfache Gelegenheiten zu allen möglichen Brücken- und Geländerbildungen, zu Böschungen aus Findlingen, zu kunstvollen Treppen und Rampen. Eine ganze Menge schmaler, über Silberkies geleiteter Wasserläufe münden in einen kristallklaren Bach, der über feinen Steinschlag auf Umwegen durch den Garten rieselt und schließlich terrassenförmig in den Teich hineinfällt.

Ganz oben in der Ecke steht ein Landhaus im Stil einer japanischen Bauernwohnung: mit einer primitiven, aber sehr anheimelnden Teestube als wichtigstem Raum. Hier wird nach dem Essen vom Hausherrn der Tee bereitet und jedem einzelnen Gast selbst gereicht,

wenn es die Witterungsverhältnisse zulassen. Die Teestube im Wohnhause ist nur für besonders feierliche Zeremonien bestimmt. Die Gäste pflegen sich dann vorher in einem ganz kleinen Pavillon zu versammeln, der etwa zwanzig Meter weiter unten liegt. Hier warten sie — nie unter fünf und nie über sechs Personen — bis der Hausherr an ein Gong schlägt. Erst jetzt kommen sie langsam die umständlichen Treppen aus großen, flachen Steinen hinauf und weiter über den mit stahlblauen Kieseln bestreuten Anstieg zu dem Plateau unmittelbar vor dem Eingang zur Teestube. Hier werden sie vom Gastgeber mit vielen tiefen Verbeugungen empfangen und ins Zimmer genötigt. Man kriecht, immer dem Alter und Range nach und in gemessenen Abständen, durch die höchstens einen Meter hohe Eingangstür und nimmt feierlich im Kreise Platz. Dann reicht der Hausherr den Tee, den alle loben. Wie auch das schöne, alte Gefäß, aus dem gemeinsam getrunken wird. Und leise, aber kluge Gespräche unterhalten die Gäste zu ein paar Dutzend Pfeifen besten Manilatabaks, deren kleiner Kopf immer nur für einen einzigen langen Zug ausreicht.

Wir besehen dann noch die Stallungen und Dienerwohnungen und nehmen schließlich für einige Minuten im Arbeitszimmer des Hausherrn Platz. Es gibt nochmals Tee mit hartem Gebäck. Dieses Mal japanischen, also grünen. Erst jetzt werde ich als vollwertiger Gast betrachtet, nachdem ich Sinn und Verständnis für japanische Eigenart gezeigt habe. Und bald sind wir in lebhaftem Gespräch. Wir plaudern über Theater und Musik. Unser Wirt ist erfreut, daß ich mich für japanische Holzschnitte interessiere und an den Spielen der alten No-Bühne Gefallen finde, deren Eindrücke ich ihm schildern muß. Er geht fast jeden Sonntag zum No, aber niemals ins Theater. Seine Aufführungen interessieren ihn nicht. Was hier geboten wird, ist ihm zu ordinär und zu flach: zu wenig urjapanisch. Und von den Geishatänzen will er gar nichts wissen. Was die Mädchen treiben, hat seiner Ansicht nach mit voraussetzungsloser Kunst nichts zu tun. Und nur die läßt er gelten.

Nach einer Viertelstunde verabschieden wir uns. Der Hausherr klatscht die Diener herbei und gibt uns das Geleite. Auf der Ve-

randaterrasse treffen wir noch zwei seiner Töchter: junge, ein wenig schmalbrüstige Mädchen von einer selbst für japanische Verhältnisse auffallenden Gepflegtheit des Äußern. Sie machen ein paar tiefe Verbeugungen und gehen dann langsam und unauffällig hinter uns ins Haus.

Sein Garten, die No-Spiele und das zeremoniöse Bereiten des Tees mit einer gelassenen, ein wenig spielerischen Unterhaltung über ein künstlerisches, wissenschaftliches oder philosophisches Problem, das sind die Dinge, mit denen es sich nach dem Geschmack der vornehmen Japaner außerhalb des Berufes allein zu beschäftigen lohnt. Gewiß lehnen sie fremde Art und Sitte nicht ohne weiteres ab. Im Gegenteil: sie lernen im Auslande, was man ihnen zu Hause nicht bieten kann, machen große Reisen, sprechen mehrere Sprachen und haben europäische Zimmer für europäische Gäste. Für sich und ihre Familie aber wird an der alten gesellschaftlichen Tradition festgehalten, da doch Europa und Amerika nichts Besseres, vielleicht nicht einmal Gleichwertiges an ihre Stelle zu setzen vermögen. Zu Hause sind und bleiben sie echte Japaner. Und wenn man auch seine Söhne später wiederum in die Welt schickt, um noch wieder andere und neue Kenntnisse zu erwerben, läßt man die Mädchen immer noch so erziehen, daß sie die Wünsche und Neigungen der Eltern in jeder Weise befriedigen können. Sie lernen Gartenpflege und Blumenbinden, das Shamisen und die Koto spielen, wissen eine Menge Volkslieder zu singen und die alten No-Gesänge stilvoll vorzutragen und sind auch sonst für alle Anforderungen des gesellschaftlichen Lebens wohlausgebildet.

Die Teezeremonie, deren Beherrschung zu den wichtigsten Obliegenheiten der japanischen Haustochter gehört, wird in eigens dazu eingerichteten Schulen gelehrt. In größeren Städten gibt es sogar sehr berühmte, durch Tradition geheiligte. Ich fand Gelegenheit, in Kyoto eine der ältesten des ganzen Landes zu besuchen.

An fast menschenleerer Seitenstraße, weit draußen in einer der

freundlichen Vorstädte, liegt ein großer Garten mit vielen kleinen Häusern drin. Ein stiller junger Mann empfängt uns am Eingang und übernimmt die Führung. Der Garten ist mit ganz dunkelgrünen Sträuchern fast zu dicht bepflanzt. Ein hoher, schöner Mädchenhaarbaum, der das Anwesen vor Feuer schützen soll und tatsächlich auch bisher geschützt hat, denn fünfmal ist im Laufe der Jahrhunderte in nächster Nähe Feuer ausgebrochen, ohne nach hier überzuspringen (erzählt unser Führer), treibt seine ersten Schößlinge. Durch eine kleine, von Gesträuch überwucherte Hecke, die den Garten in zwei Teile gliedert, führt ein Bambustor mit nach beiden Seiten tief abfallendem Dach hindurch und dem größten Hause der Siedelung zu. An moosbewachsenen Steinlaternen, schwarzgrün verwitterten uralten Gefäßen und zuletzt dann an einem ehrwürdigen, viereckigen Steinbrunnen vorbei, dessen hölzerner Schöpfeimer über eine Porzellanrolle läuft. Von allem Anfang an lieferte er das Wasser für den Tee. Hunderte von Jahren lang. Und hat sicher noch ebenso viele vor sich. Die Dächer der Wartehäuser sind mit braunem Moos bewachsen, aus dem bunte Blumen sprießen, und dichter, schwarzer Efeu bedeckt die Wände. Urväteralt, unberührt und ein bißchen verwahrlost. Vor lauter Pietät. Aber anheimelnd und friedvoll. Was man hier stehen sieht, muß zu etwas Besonderm dienen. Zu etwas Nichtalltäglichem. Eine würdige Feierlichkeit ruht auf all diesen Dingen, auf all dem Ewiggestrigen, Zurückgebliebenen, dem Symbol einer immer noch in unsere Zeit hineinreichenden und hineinwirkenden Vergangenheit.

Das Ganze hier ist altes und echtestes Japan. Auch drinnen die Zeremonie selbst. Die Mutter hat die Aufsicht, die Tochter bereitet den Tee, der Sohn kredenzt ihn, und die Großmutter sieht zu: schneeweiß, mit blanken Augen. Sie tut das noch bei jedem Akt, der im Hause stattfindet. Wenn es einmal zu lange dauert, macht sie ein Schläfchen. Eines Tages wird sie dann überhaupt nicht mehr erwachen und in den Sielen sterben. In der Verträumtheit und Verschlafenheit dieser alten, eingerankten und halbdunklen Räume, wo jetzt die einzelnen Phasen des zeremoniösen Vorgangs ganz wundervoll wirken. Alles schweigt. Auch die Großstadt. Nicht der ge-

ringste Lärm dringt in diese Stille. Erhaben ob Raum und Zeit gebraucht man hier zur Bereitung einer Tasse Tee fast eine halbe Stunde.

In dem nicht sehr großen Festsaal ist der hintere Teil durch eine halbwegs verlaufende Balustrade abgeteilt. Hier sitzen die Frauen, vor dem nicht sehr großen, aber breiten Fenster. Wir haben uns weiter vorn hingehockt. Auf goldbraunen Seidenkissen, neben den durch eine niedrige Ecksäule begrenzten Altan, wo eine dunkelgebeizte Bambusvase mit einer einzigen blaßroten Blume und ein großer emaillierter Schmucktopf stehen. Der junge Mann, unser Führer, bringt auf strohgelben Porzellantellern Kuchen und Keks. Dann beginnt sogleich die Zeremonie. Das junge Mädchen kommt, in einfachem Hauskleid, mit langsamen Schritten und kleinen Bewegungen aus dem Nebenzimmer auf den seitlich stehenden hellen Bambustisch zu, neben dem bereits der schwere eiserne Kessel auf dem Feuer brodelt. Sie bringt zunächst einen Steintopf mit kaltem Wasser, deckt eine schwarze Lackplatte darauf und stellt ihn unter den Bambustisch. Und geht dann gleich wieder hinaus. Mit demselben Aufwand von Zeit und Ruhe. Sie holt jetzt eine gelblichweiße Porzellanschale mit einer Quirlbürste und einem langgestielten Holzlöffel. Immer sehr gemessen, akademisch und ein wenig geziert. Erst beim nächsten Gang kommt sie mit der Teedose, dem Wunder des Hauses: aus vierhundert Jahre altem Goldlack. Sie geht jetzt besonders langsam und trägt das Kleinod mit ausgestreckten Armen vor sich her. Dann hockt sie am Tischchen hin und ordnet ihre Instrumente. Als alle an ihrem richtigen Platze stehen oder liegen, nimmt sie ein rotseidenes Tuch aus ihrem Obi, faltet es umständlich zusammen und wischt damit die Teedose ab. Nur diese. Worauf sie es mit derselben Umständlichkeit wieder einsteckt. Der Holzlöffel und die Schöpfkelle werden dann mit einem weißseidenen Tuch gereinigt, das schon auf dem Tisch bereit liegt. Endlich spült sie die Teeschale mit heißem Wasser aus und trocknet sie ab.. Auch mit dem weißen Tuch. Dann stellt sie die Schale, die Teedose und den Quirl als wichtigste Teebereitungsinstrumente nebeneinander auf. Jetzt erst holt sie mit dem Bambuslöffel gezuckerten Tee aus der Dose, legt

ihn behutsam in die Schale und gießt mit der Schöpfkelle heißes Wasser darauf. Dann quirlt sie tüchtig um und reicht das fertige Getränk dem jungen Manne, der es an uns weitergibt. Schließlich werden sämtliche Gebrauchsgegenstände wieder auf das umständlichste gereinigt, die Teedose allein wieder mit dem roten Tuch, und in drei verschiedenen Gängen ins Nebenzimmer getragen. Der ganze Akt hat dreiundzwanzig Minuten gedauert.

Die Leute, denen hier das Anwesen gehört, heißen Senke. Sie bedeuten viel in der Stadt. Wie sie selbst gern erzählen, sitzt die Familie schon von allem Anfang an auf dem Grundstück und treibt forterbend ihren sinnigen Beruf. So lange es überhaupt Teezeremonien gibt. Als Erinnerung an den eigentlichen Gründer der Teegesellschaften, Rikyu mit Namen, hat man eins der im Garten verstreuten Häuschen Rikyudo genannt und eine Holzstatue in der alten Teezeremonietracht hineingestellt. Das Heiligtum wurde uns nach beendetem Akt gezeigt. Ehrfürchtig umstand die ganze Familie das schlichte Monument. Der Japaner kann auch im kleinen ungeheuer feierlich sein.

Die Geschichte des Tees geht nicht einmal so sehr weit zurück. Seine zeremoniöse Bereitung ist sogar verhältnismäßig jungen Datums. Die Priester Tenkiyo daishi und Kobo daishi, die zu Anfang des neunten Jahrhunderts einer japanischen Gesandtschaft nach China angehörten, sollen von dort mit dem Buddhismus auch den Teesamen mitgebracht und in der Provinz Oomi angepflanzt haben. Da das neue Getränk bald allgemein gefiel, konnte es bei der Ausbreitung der neuen Lehre eine nicht unbedeutende Rolle spielen. Der Tee wurde sogar Hofgetränk und das Getränk der Intelligenz. Ohne Tee gab es bald keine Geselligkeit mehr, keine Diskussion und keine Politik. Alle die großen religiösen, wissenschaftlichen, künstlerischen und politischen Fragen der nun folgenden beiden Jahrhunderte, der glänzendsten der japanischen Geschichte überhaupt, hat man beim Tee behandelt, gelöst oder vertagt. Und wenn sich für damals auch noch keine in bestimmtem Stil gehaltene Teegesellschaften nachweisen lassen, so sind bei der Vorliebe der Japaner für zeremoniöse Behandlung selbst alltäglicher Dinge zweifellos bald auch

gewisse Formen bei der Teebereitung und beim Teegenuß beobachtet worden.

Erst unter dem Shogun Yoshimasa (1443—1473) soll ein gewisser Shuko nach Beendigung langer Kämpfe in der nun folgenden Friedenszeit daran gegangen sein, die Teegesellschaften in ein festes Zeremoniell zu kleiden und damit erst so recht in den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens zu rücken. Vor allem brachte ihnen der Shogun selbst viel Interesse entgegen. Er verschenkte an seine Günstlinge alte, zur Teebereitung dienende Gefäße und sah es gern, wenn seine Kriegs- und Hofleute sich zu derartigen Zirkeln zusammenschlossen, um angenehme Geselligkeit zu pflegen und über Kunst und Literatur zu sprechen. Die nach den langwierigen Kämpfen einsetzende Reaktion war dem allen natürlich sehr gewogen. Man suchte jetzt etwas darin, in nahem Verkehr mit Gleichgesinnten und Gleichgestimmten den während der Bürgerkriege naturgemäß zu kurz gekommenen Künsten und Geisteswissenschaften zu neuem Aufschwung zu verhelfen.

Der Shogun Togotomi Hidejoshi (1586—1598) hat die Regeln der Teegesellschaften dann durch seinen Günstling Rikyu revidieren und ergänzen lassen. Und dieses Zeremoniell ist jahrhundertelang, weit bis in die Tokugawaperiode hinein, benutzt worden und auch auf die heutige Zeit gekommen. Was aber früher einmal eine nachkriegerische, dem Ausbau der kulturellen Werte geneigte Zeit begünstigt hatte, verdarb jetzt in einer neuen und andauernden Friedensperiode die Beschäftigung mit der innern Politik. Die öffentlichen Dinge traten bald so in den Vordergrund, daß die harmlose Beschäftigung mit allerlei künstlerischen und wissenschaftlichen Problemen keine Liebhaber mehr fand und auch die Teezeremonie zu einer leeren Form wurde, deren einzelne Vorschriften man zwar auf das peinlichste beobachten zu müssen glaubte, im übrigen aber ganz gedankenlos hinnahm. Die Krieger und Hofleute ließen die Pflege der Teegesellschaften jetzt den pensionierten Beamten, abgedankten Prinzen und anderen verknöcherten Liebhabern, die um so mehr an den alten Bestimmungen festhielten, als sie sich dadurch eine gewisse Exklusivität zu wahren verstanden.

Unter den Regeln, die jedesmal eine im Teezimmer aufgehängte Tafel des nähern verzeichnete, finden sich neben rein äußeren Vorschriften gelegentlich auch ethische Hinweise. Die Verquickung formalistischer Gebräuche mit allerlei ethischen Floskeln erinnert durchaus an unsere Kränzchen des achtzehnten Jahrhunderts und vor allem an die Freimaurer. So wird zum Beispiel nicht nur Reinheit des Gesichts und der Hände, sondern — in diesem Zusammenhang ein wenig komisch — auch Reinheit des Herzens verlangt. Ferner dürfen bei einer wirklich vollgültigen Tee-Versammlung Wirt und Gäste einander nicht schmeicheln. Weder durch Worte noch durch die Tat. Und was dergleichen mehr ist. Vor allem aber mußte ein besonderer und besonders gelegener Raum von bestimmter Größe, Anlage und Einrichtung vorhanden sein. Dieses Zimmer, das sich jedesmal durch gediegene Einfachheit auszeichnete, sollte im Garten liegen und noch zwei kleine Nebenräume haben. Einen zur Aufbewahrung der notwendigen Geräte und einen andern als Empfangsraum für die Gäste.

Die feierliche Handlung selbst zerfiel in zwei Teile: in die Zeremonie der Kohle, wo mit peinlichster Umständlichkeit das Feuer gerichtet, und in die Zeremonie der Teebereitung, wo vielleicht noch umständlicher das Geräte ausgewaschen und abgetrocknet, der Tee aufgegossen, kredenzt und getrunken und das ganze Zubehör dann wiederum gereinigt wurde. Und zwar alles vom Wirt selbst. Diener waren niemals zugegen. Auch keine Frauen. Selten, daß man die fertige Teeschale dem vornehmsten der Gäste durch einen kleinen Knaben reichen ließ. Das Weitergeben in der Runde machten die Mitglieder der Gesellschaft dann wieder selbst. Mit viel Komplimenten und feierlichem Getue, worin die Japaner ja unermüdlich sind.

Wenn man auch heute nicht mehr alle Regeln des Rickyuschen Zeremoniells zu beachten pflegt, werden trotzdem immer noch Teezeremonien veranstaltet. In den besseren Familien wenigstens und vor allem bei größeren öffentlichen Festen als Einleitung zu volkstümlichen Vergnügungen. So zum Beispiel bei dem jährlich im April stattfindenden Kirschblütentanz in Kyoto, dem berühmten Mi-

zako odori. Hier pflegt jeder einzelnen Aufführung des Tanzes in einem besonders dazu angelegten und ausgestatteten Raume eine Teezeremonie voranzugehen, deren Verlauf zwar nicht ganz die schulmäßige Breite, immerhin aber viel Geschmack und feinste gesellschaftliche Kultur zeigt. Im letzten Frühjahr konnte man Yoshikawa Itchiko am Teetisch bewundern, die augenblicklich als beste Geisha Kyotos gilt: in Gesang, Tanz und Tee. Jedenfalls hat sie die nötige Ruhe und das nötige Selbstbewußtsein. Auch jene lässige Anmut, die notwendig ist, wenn man einer verhältnismäßig monoton verlaufenden Handlung über Gebühr lange zusehen muß.

Ein alter Diener führt uns in ein mittelgroßes, sehr schönes und ungewöhnlich reich möbliertes Zimmer. Vor kleinen schwarzen Lacktischen steht jedesmal ein Hocker für die Gäste. Seitlich, in der Nähe der Tür zum Nebenraum, der Zeremonietisch mit den Geräten. Vier ganz kleine, ganz bunt angezogene Mädchen bringen zunächst jedem Gast auf feinem gelbem Porzellan Kuchen und Keks. Dumm lächelnd, unter tiefen Verbeugungen. Automatisch: leer und angelernt. Etwas Menschloseres als diese Püppchen ist nicht auszudenken. Wie im Schlafwandeln richten sie ihre Funktionen aus. Und sind doch wieder ganz bei der Sache. Abgerichtet und aufgezogen. Dann erscheint Sie: Yoshikawa Itchiko. Langsam, feierlich, mit stummen Mienen und abgezirkelten Bewegungen. Furchtbar vornehm und sehr gewichtig. Sie trägt ein schwarzes Festkleid mit Silberstickereien und einem prächtigen Obi aus Goldbrokat. Dazu drei lange und breite Schildkrotkämme im Haar zu ein paar weißen und roten Blumen und einen für diesen Zweck besonders vorgeschriebenen Schmuck aus Silberfransen. Vor lauter Würde scheint sie rein gar nichts zu empfinden und kann infolgedessen in ihrem Gesicht auch nichts abspiegeln. Ausdruckslos tasten ihre großen Augen die wundervollen Gerätschaften ab. Müde, gelangweilt: mit dem geringen Kraftaufwand eines Marionettenseelchens. Dann wieder schaut sie über uns weg in die gegenüberliegende Ecke des Zimmers. Die Gnade eines Blickes verlohnt sich für die Gäste nicht. Was sie macht, ist eine Staatsaktion im Duodezformat. Der Hofmarschall von Serenissimus kann sie nicht hochmütiger ausrichten.

Obwohl sie mich sonst gar nichts weiter angeht, habe ich doch die ganze Zeit hindurch das unbändige Verlangen, dieses seltsame Mädchen einmal gehörig zu schütteln oder ihr sonst irgend etwas Stärkendes einzuflößen.

Als sie die Zeremonie beendet hat, reicht sie das fertige Gebräu einem der kleinen Kinder, das die Schale alsbald mit tiefer Verbeugung vor meinen Platz stellt. Ich hatte mich unmittelbar neben den Zeremonietisch gesetzt, um den ganzen Vorgang besser beobachten zu können, und war so der Nächste und Auserwählte. Denn für die anderen Gäste wird der Tee aus dem Nebenzimmer gebracht. Yoshikawa macht nur eine einzige Portion: gleichsam symbolisch. Während ich trinke, hält sie auf einen Augenblick in ihren Verrichtungen inne. Sie beobachtet, ob ich — der Barbar — die Schale auch vorschriftsmäßig zu leeren weiß. In dreiundeinhalb Schluck soll es geschehen. Da ich von Freunden unterrichtet bin, bestehe ich die Prüfung und habe dazu noch die Genugtuung, die Ursache der einzigen, wenn auch nur leisen Gefühlsäußerung gewesen zu sein, die sich Yoshiwaka an diesem Abend, ganz wider Brauch und Abrede, zuschulden kommen läßt. Da sie durchaus kritisch und nicht im mindesten aggressiv temperiert ist, mag die Verfehlung hingehen und ihren Landesruf als beste Tee-Geisha nicht weiter gefährden.

Wenn man den Japaner im täglichen Leben beobachtet, sollte man glauben, daß er ein in sich geschlossener Mensch ist. So gelassen erscheint er uns, und so überlegen mutet die eiserne Ruhe an, die er eigentlich in allen Lebenslagen zur Schau trägt. Man sollte meinen, er wäre sich über alles im klaren und hätte sein ganzes Wesen zu einer höhern Menschlichkeit hinankultiviert, der nun gar nichts mehr fremd sein kann — er fühlte sich in der Ruhe eines philosophisch denkenden Menschen geborgen und fürchtete im Grunde weder Tod noch Teufel oder sonstwie des Geschickes Walten. Und das trifft vielfach auch wirklich zu. Gewisse, und zwar

die ernsthaftesten, wichtigsten und folgenschwersten Dinge nimmt der Japaner mit großem innern Gleichmut hin. Er wird systematisch dazu erzogen und kann uns hier nur vorbildlich sein. Im einzelnen sucht aber auch er gelegentlich doch zu kommenden Ereignissen in seiner Weise Stellung zu nehmen und dem Geschick nach Möglichkeit in die Parade zu fahren, verschmäht auch er nicht, die nächste Zukunft ein wenig auszukorrigieren. Der Japaner ist nämlich, bei aller fatalistischen Ruhe und Ergebenheit, doch wiederum abergläubisch. Er fühlt sich in seinem Menschentum durchaus nicht so sicher geborgen, wie es bei der wirklich tadellosen Dressur zur Selbstbeherrschung den äußern Anschein hat, und möchte den verschiedensten Unannehmlichkeiten gern ein bißchen vorbeugen. Japan ist zwar ein sehr schönes, für den Menschen selbst aber in vielen seiner Distrikte ein keineswegs sicheres Land. Erdbeben, Vulkanausbrüche, Überschwemmungen, Mißernten und Feuersbrünste gehören zu seinen furchtbarsten Plagen, auf deren Sinnlosigkeit im allgemeinen sich das Volk, immer vom Standpunkt des glückheischenden Menschen aus gesehen, ebensowenig einen Vers machen kann, wie auf das Datum ihres Eintretens und die Wucht des damit verbundenen Mißgeschicks. Und da muß dann eben der weise Mann her, dessen Kunst in allen größeren und kleineren Nöten wenigstens einigermaßen Bescheid weiß: der Wahrsager. In Japan wird nichts irgendwie Belangvolles ohne ihn unternommen. In der Familie, im Geschäft, in allen wichtigen persönlichen Entscheidungen, ja sogar in der Politik dürfen und müssen diese Leute mit dreinreden. Sie haben in Tokyo sogar ein besonderes Adreßbuch.

Ein liebenswürdiger Herr unserer Botschaft ließ mir gelegentlich einen solchen Wahrsager ins Haus kommen. Es war ein kleiner, älterer Mann mit langem, spitz zulaufendem Kinnbart, mit dunklen, immer in die Ferne gerichteten Augen und stillem Wesen. Vom Typ des sogenannten Tsu, was wörtlich soviel wie Kenner heißt, eines Dilettanten also in des Wortes letzter und bester Bedeutung. Alten Schriften, der Blumenzucht und der Teezeremonie gilt, neben manchem andern, sein besonderes Interesse. Man trifft ihn überall, diesen Tsu. In jedem Straßenbahnwagen sitzt er. Meist mit einer

Brille, die beiden Hände auf einen Bambusstock gestützt. Als einzige Konzession an Europa trägt er gewöhnlich einen grünen Filzhut oder eine englische Reisemütze. Sonst will er nicht viel von den Fremden wissen. Er duldet sie im Lande: als notwendiges Übel. Aber liebt sie nicht und verschmäht auch die oberflächlichste Bekanntschaft mit ihnen. Er denkt ganz konservativ. Sein Nationalheld ist der General Nogi, der damals auf dem Grabe des Meiji-Kaisers Harakiri gemacht hat. Er sieht immer ungewöhnlich ernst drein und würde jeden Versuch der anderen, so manche Dinge etwas leichter zu nehmen, energisch zurückweisen. Natürlich läßt er sich davon nicht das geringste merken. Kein Zug im Gesicht verrät seine Gedanken und Wünsche.

Nach wiederholter Aufforderung erst setzt sich unser Wahrsager gemessen ins Sofa und packt sein Bündel aus. Mit der Zeit und Sorgfalt, die der Japaner auch für die kleinsten Verrichtungen stets zur Verfügung hat. Links auf den Tisch legt er einen Haufen gleichartig gebundener Bücher, unmittelbar vor sich zweimal sechs Holzplättchen, die mit roten und weißen Marken versehen sind, und rechts ein Bündel ganz dünner Stäbe und eine große Lupe, die zur Untersuchung der Augen dienen soll. Dann beginnt er. Zunächst muß der Betreffende sein Alter nennen. Nachdem er es aufgeschrieben hat, nimmt er das Stabbündel sehr feierlich in beide Hände, führt es gegen die Stirn und stellt es dann aufrecht vor sich hin. So verharrt er einige Sekunden: mit aufwärts gerichtetem Blick. Offenbar, um auf die Erleuchtung zu warten. Doch tritt sie keineswegs immer ein, so daß er bei ungünstiger Lage der Dinge die ganze Prozedur drei- oder viermal wiederholen muß. Dann dreht oder vielmehr schlägt er das Rutenbündel ein paarmal um den Mittelpunkt seiner Längsachse, mit wundervollem Rhythmus und Elan, und faltet die Stäbe auseinander, um jetzt den am weitesten nach unten gerückten Stab herauszunehmen. Die dadurch abgeteilten zwei neuen Bündel werden dann getrennt weiter behandelt, bis er sich auf diese Weise eine ganze Reihe verschiedener Stabbündel erarbeitet, die ihn zu allerlei Änderungen in der Lage der Holzplättchen veranlassen. Endlich hat er offenbar eine bestimmte Zahl ermittelt, so daß er

nunmehr aus seinem Haufen ein bestimmtes Buch auswählen und eine bestimmte Seite aufschlagen kann. Dann beginnt er, den vorliegenden Text zu interpretieren. In blumiger, ein wenig geschwollener und nicht immer verständlicher Sprache. Meist sind es allgemeine Wahrheiten, die so ziemlich auf jeden passen. Wird er aber einmal bestimmter, so pflegt das Gesagte immer noch gewisse Nebendeutungen zuzulassen, die er jedesmal dann mit jesuitischer Geschicklichkeit heranzuziehen weiß, wenn der kategorische Imperativ seiner Prophezeiungen versagt. Das dem allen zugrunde liegende Buch ist ein vorkonfuzianisches Werk von ganz dunklem und verworrenem Inhalt. Eine Übersetzung aus dem Chinesischen.

Das Interessante ist übrigens auch hier wieder die spielerisch-zeremoniöse Form, in der sich die Vorgänge ohne viel mystische Zutaten abwickeln, ist vor allem auch der Ernst, mit dem die heilige Handlung — denn als solche will der Japaner sie aufgefaßt wissen — vom Wahrsager durchgeführt wird. Obwohl er sich gewiß Angenehmeres vorstellen kann, als einigen höchst skeptischen und lediglich neugierigen Europäern allerlei künftige Dinge zu erzählen, um so mehr, als sich leider nicht alle Anwesenden die geringe Mühe gaben, wenigstens die Fiktion eines sachlichen Interesses aufrechtzuerhalten. Die überlegene und bedauernde, aber keineswegs verweisende Art, mit der unser Mann über verschiedene kleine Taktlosigkeiten hinwegzugehen wußte, sprach jedenfalls durchaus zugunsten der japanischen Kultur, wie man über die Wahrsagerei selbst auch immer denken mag. Zweifellos schnitten die Europäer auch hier wieder einmal schlechter ab.

KÄMPFER UND RINGER

Die Japaner sind eine Sportnation. Unter den Völkern vielleicht die erste. Wenigstens an Intensität und Zielbewußtsein. Auch nehmen sie es an Geschicklichkeit, Ausdauer, Mut und Verschlagenheit mit allen anderen auf, wenn sie den meisten auch an Körperkraft nachstehen. Allerdings betreiben sie ihren Sport nicht nur aus Liebe zur Sache, aus reiner Lust an gesteigerter und geregelter Betätigung von Leib und Gliedern, als Spiel und Zeitvertreib, sondern letzten Sinnes als praktische Fertigkeitsübung. Was der Japaner auch immer unternimmt, pflegt irgendwie einen patriotischen Zweck zu haben. So ist auch sein Sport in erster Linie Kriegssport und steht der amerikanischen Art näher als der englischen, die bei aller Konsequenz in der Übung selbst und ihrer Wichtigkeit im Rahmen des einzelnen Tages schließlich doch unterhalten und zerstreuen soll. Als Ausgleich für anstrengende und monotone Berufsarbeit. Der Japaner möchte in erster Linie einen hohen und verläßlichen Kampf- und Verteidigungswert seiner eigenen Person gewinnen: durch einen nach jeder Richtung hin ausexerzierten und auskultivierten Körper und durch die Verläßlichkeit der seelischen Disposition. Das Turnier, der Erfolg als solcher und die damit verbundenen gesellschaftlichen Vorgänge interessieren ihn weniger. Er nimmt sie mit, als willkommene Prüfungen seiner augenblicklichen Leistungsfähigkeit und als Gradmesser für den weitern Gang seiner Ausbildung, legt ihnen aber sonst keine entscheidende Wichtigkeit bei. Die Übungen selbst sind ihm die Hauptsache, nicht das einzelne Sportfest mit seinen Siegen und Niederlagen.

Als interessanteste und im Lande selbst beliebteste sportliche Übung der Japaner ist das Jujutsu oder Jawaru auch in Europa, wenigstens dem Namen nach, bekannt geworden. Es bildet schon seit langem die Grundlage der japanischen Erziehung und wird noch heute von Soldaten, Polizisten und zahlreichen Amateuren auf das eifrigste betrieben. Das System selbst ist nicht einmal so alt. Zwar

haben die Japaner immer schon gewisse Kniffe für die in früheren Zeiten ja noch viel notwendigere Selbstverteidigung gekannt. Eine systematische Kampf- und Abwehrmethode gibt es aber erst seit etwa zweihundertfünfzig Jahren. Und auch sie stammt, wie alles hierzulande, aus China. Die einen sagen, daß ein Chinese namens Chin-gen-pin um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts drei Leute in die Praxis einer ganz neuen und neuartigen Angriffs- und Verteidigungskunst eingeweiht habe. Andere dagegen wollen ihrem Landsmann Akiyama Shirobei die Einführung des Jujutsu verdanken, der gegen Ende der Ming-Dynastie (1368—1628) längere Zeit in China gewesen sei, um Medizin zu studieren, und drei wichtige Griffe von dort her mit nach Hause gebracht und diese dann selbständig zu einem System ausgebaut haben soll. Jedenfalls bestreiten die Japaner selbst den chinesischen Ursprung des Jujutsu nicht, wenn sie dabei auch mit Recht hervorheben, daß sie die ursprünglich recht primitive Kampfart mit der Zeit zu einem höchst eigenartigen, ihrer ganzen körperlichen und geistigen Veranlagung nach nationalen Kunstfertigkeit auszubilden wußten.

Das Jujutsu — das Wort bedeutet weich-elastische Kunst — hat zweifellos als die beste und raffinierteste Selbstverteidigungsmethode zu gelten, die es heute gibt. Und zwar als eine im Volkstum des Landes begründete. Der Japaner ist bekanntlich von Haus aus klein und namentlich an den Armen nicht sehr muskulös. Mit roher Kraft kann er, besonders anderen Rassen gegenüber, nicht allzuviel ausrichten. Er muß deshalb zur Geschicklichkeit und List seine Zuflucht nehmen und tut das mit der ganzen Konsequenz und Hartnäckigkeit seiner persönlichen Eigenart: mit der unheimlichen Ruhe seines verhaltenen Temperaments und mit ungemein sicheren Augen.

Das Prinzip des Jujutsu besteht in erster Linie darin, daß der Angreifer einen günstigen Moment auszuspähen oder herbeizuführen hat, wo er den Gegner mit verhältnismäßig wenig Kraft zu Fall bringen kann. Dieser Moment tritt jedesmal dann ein, wenn der Körper aus seiner Gleichgewichtslage herausgebracht wird, sich also im Anfangsstadium irgendeiner Bewegung befindet. Jeder Mensch ist in dem Augenblick, wo er gerade einen Schritt nach vorn machen

will, für ebendiesen Augenblick haltlos. Der Körper schwebt dann gleichsam in der Luft. Und das benützt der Japaner, um den Gegner blitzschnell, meist nach dem Prinzip der Hebelbewegung, zu Boden zu schleudern und mit Hilfe schmerzhafter Griffe festzuhalten. Allerdings muß der Angreifer selbst dabei ganz fest und aufrecht stehen und seine ganze Kraft, wie es in den Regeln heißt, im Nabel konzentrieren. Nur so kann er versuchen, den andern durch allerlei Finten, durch leichte Körperbewegungen, durch Beugen und Strecken der Glieder oder durch Ziehen und Drücken aus der Schwerpunktslage heraus- und in die gefährliche Bewegungslage hineinzubringen. Ist ihm das geglückt, hat er den Gegner an sich gezogen und zum Schreiten gezwungen, so macht er blitzschnell irgendeinen der typischen Ausfälle, legt zum Beispiel in dem Augenblick, wo die Schwere des Körpers beim Gegner auf einem Bein ruht, den rechten Oberschenkel des eigenen Beines an die Außenfläche des gegnerischen Oberschenkels und drückt ihn mit einer bogenförmigen oder besser noch schraubenförmigen Richtungslinie hinüber, so daß der Körper des Gegners zwei Hebelarme bildet und auf einen verhältnismäßig kleinen Stoß hin fallen muß. Wenn er dann unten liegt, wird er mit einem der verschiedenen Griffe an irgendeiner dazu besonders geeigneten Stelle gepackt und so festgedrückt oder -geschnürt, daß er sich nicht rühren kann.

In Ernstfällen weiß der Japaner diese für gymnastische Zwecke benützte Methode dann noch weiter zu steigern, indem er den Feind durch Stöße oder Schläge auf besonders exponierte und empfindliche Körperteile zu betäuben oder gar zu töten sucht, wobei er je nach Lage der Dinge die Faust, den Ellbogen, das Knie oder den Fuß verwendet. Jeder im Jujutsu nicht Bewanderte sieht sich hier einem höchst gefährlichen, meist unbesiegbaren Gegner gegenüber. Da der japanische Kämpfer die verschiedenen Einwirkungsstellen sehr genau kennt und bei aller natürlichen Gewandtheit noch über eine langjährige Übung verfügt, dauert es meist nur wenige Augenblicke, bis der ungeschickte, wenn auch weit stärkere Europäer mindestens ohnmächtig im Sande liegt.

Ich sah Jujutsu-Fechter in der großen und luftigen Halle der

Ringerschule in Kyoto. Wohl zweihundert junge Leute verschiedenen Alters übten hier. Fast durchweg mit bestechender Eleganz. Kraft und sinnloses Draufgehen ist hier nichts, Gewandtheit, Überlegung und technisches Können alles. Wie Federbälle fliegen die jungen Leute durch die Luft, wenn der Gegner die richtige Stelle getroffen und den entsprechenden Hebeldruck vollzogen hat. Kleine Burschen bringen auf diese Weise die größten Kerle zu Fall. Und zwar nach wenigen Sekunden. Der Augenblick, wo der geschickte Jujutsu-Ringer den niedergeworfenen Gegner mit einem einzigen Griff derart zu fesseln weiß, daß er sich nicht rühren kann, wird oft auf Anhieb herbeigeführt. Ihr eruptives Temperament kommt den Japanern bei dieser Gelegenheit besonders zustatten. Kein Europäer kann sich hier mit ihnen messen. Oft gibt sich aber auch keiner von beiden auch nur die geringste Blöße, so daß alle Versuche, zu irgendeiner Entscheidung zu kommen, mißlingen. Dabei sieht das alles sehr spielerisch aus, so gar nicht roh und gar nicht gemein, wie man uns in Europa glauben machen will. Schon weil die Leute sehr geschickt fallen und sich eigentlich nie etwas tun, auch nie die Lust oder gar den Mut verlieren. Wie ein Stehaufmännchen sind sie wieder auf den Beinen, um sich von neuem zu stellen. Das Jujutsu hat etwas durchaus Chevalereskes, Liebenswürdiges, etwas ungemein Gefälliges. Man sieht mit Vergnügen zu, wie sich hier überlegene Intelligenz mit höchstem technischen Können zu ganz erlesenen körperlichen Leistungen vereinigen. Jedenfalls muß das Jujutsu den vornehmsten Sports zugezählt werden, die es überhaupt gibt. Und den eigenartigsten. Ganz davon abgesehen, daß er zweifellos der praktischste, im täglichen Leben verwendbarste ist.

Wie alles hierzulande, betreibt man auch das Jujutsu mit einer Art von heiligem Ernst, den das Volk durchaus mit Recht als sein höchstes nationales Gut betrachtet. Man geht jedesmal aufs Ganze. Mit blinder fanatischer Zähigkeit und ganz und gar geschlossenem Temperament. Die Japaner sind keine Eroberer, überhaupt keine unfriedfertigen Menschen. Im Gegenteil. Nie hat sich das Land glücklicher gefühlt als während der fast dreihundert Jahre langen Friedensperiode der Tokugawa-Zeit. Wenn sie als Nation irgend

etwas unternehmen, treibt sie jedesmal die Not, meist sogar die höchste. Das gilt für das Jahr 1868 ebenso wie für die beiden letzten Kriege. Der Anschluß an Europa und der Besitz von Korea waren für den Augenblick nationale Lebensfragen. Reformation oder Untergang, Kolonien oder langsames Verhungern der rapid wachsenden Bevölkerung im eigenen begrenzten Lande, etwas Drittes gab es nicht. Deshalb hat sich ein ganzes kultiviertes Volk unverdrossen auf die Schulbank gesetzt, um sich fremde, aber notwendige Dinge anzueignen — um herüberzuholen, was auf weiten Gebieten der materiellen Kultur anderorten geschaffen worden war. Deshalb hat man gekämpft, und wie gekämpft. Als ein Heer von Patrioten, von Realpolitikern und Romantikern, was noch immer als die beste Mischung gelten muß — als ein Volk mit dem Willen zur Macht, zur unantastbaren Konsolidierung der eigenen Rasse, als ein würdiges Glied im Reigen der Länder und Völker. Und wenn uns auch da drüben der eine oder andere Charakterzug, wenn uns diese oder jene Art der Lebenshaltung und Lebensform nicht ohne weiteres zusagt, sollten wir die Japaner als geschlossene nationale Gemeinschaft doch nur bewundern. Und so haben auch die jungen Leute hier in der Ringerschule, die abends nach dem Geschäft noch den oft sehr langen Weg zur Fechthalle und nach Hause zurücklegen müssen, um täglich zwei, drei und vier Stunden Jujutsu zu üben — von den Entfernungen in einer orientalischen Großstadt mit ihren einstöckigen Häusern kann man sich zu Hause kaum einen Begriff machen — Anspruch auf unsere höchste Achtung.

Nicht so ausgiebig, wie das Jujutsu, üben die Japaner dann noch eine Art Schwertfechten, das mir in derselben Ringerschule gezeigt wurde. Die jungen Leute bedienen sich dazu etwa meterlanger Bambusstöcke, die sie mit beiden Händen anfassen, um damit förmlich aufeinander loszudreschen, wobei sie eine unserm Speerfechtzeug ähnliche Ausrüstung anhaben. Das Aufklatschen der unheimlich schnell und wuchtig niedersausenden Bambusstöcke auf die Draht-

helme verursacht dann mit den Zurufen der Kämpfer bei etwa dreißig bis vierzig Paaren ein so schreckliches Getöse, daß man es von weit her hören kann. Die ganze Kampfmethode hat überhaupt etwas Wildes und Ungeschlachtes und entbehrt der richtigen Gliederung. Sie steht rein sportlich auf keiner hohen Stufe und kann sich weder an Eleganz noch an Vielseitigkeit der Positionen mit den verschiedenen Arten unseres studentischen Fechtens messen. Die Paare nehmen keine feste Stellung zueinander ein, sondern rücken hin und her, umkreisen einander und schlagen auch dann noch wie besessen aufeinander los, wenn der eine von beiden schon in die Knie gesunken ist. Oft bringt sogar erst ein hartnäckiges Ringen am Boden den einzelnen Gang zum Abschluß.

Außer dem Jujutsu und Schwertfechten wird auch in Japan noch eine Art sportlichen Zweikampfes betrieben, die dem nahekommt, was die Programme unserer Variété-Theater, ohne viel Sinn und Verstand allerdings, als griechisch-römischen Ringkampf anzukündigen pflegen, und die hier für weitere Kreise eine große Rolle spielt. Nicht so sehr als allgemeines Erziehungsmittel, sondern als höchst populäre Volksunterhaltung. Im Gegensatz zum Jujutsu, das die jungen Leute zur Stählung ihrer Gesundheit und zur Vorbereitung für den Kriegsdienst üben, handelt es sich hier um Schausteilungen einer besondern Klasse von Menschen, die einen Beruf daraus machen. Ähnlich also wie bei uns.

Die japanischen Ringer haben eine alte Geschichte, die sie gern und mit Stolz erzählen. Da man ihre Kunst viel weiter zurückzudatieren pflegt, als zum Beispiel die der Schauspieler, dünken sie sich bedeutend mehr als diese. Ein erster Ringkampf soll schon unter dem Kaiser Suimin im Jahre 24 vor Christi Geburt stattgefunden haben. Ein sehr starker Mann, namens Taima no Kehaya, liebte es, schon lange mit seinen Körperkräften zu prahlen, ohne daß ihm das Volk aber Glauben schenken wollte. Er bat daraufhin den Kaiser, einen Ringkampf zu befehlen, damit er seine Unbesiegbarkeit be-

weisen könnte. Dieser willfahrte ihm und ließ eine Herausforderung an alle starken Männer des Landes ergehen, der zunächst niemand folgte. Erst auf ein wiederholtes Gebot meldete sich Nomi no Shikune, der Stärksten einer. So startete der erste Ringkampf, der aber für Kehaya ungünstig ausfiel. Er wurde nicht nur besiegt, sondern gleich getötet, was den Kaiser alsbald veranlaßte, den überlebenden Shikune mit einem hohen Rang auszuzeichnen. Und zwar nicht ganz ohne Berechtigung, wie sich später herausstellte. Shikune beschäftigte sich nämlich in seinen sportfreien Mußestunden mit allerlei höchst fortschrittlichen Ideen. So soll er die Unsinnigkeit des alten Volksbrauchs, mit dem verstorbenen Kaiser auch seinen ganzen Hofstaat lebendig begraben zu lassen, eingesehen haben und mit Nachdruck dafür eingetreten sein, daß statt dessen die entsprechende Anzahl Tonpuppen mit in die kaiserliche Gruft gelegt wurde. Unter großer Begeisterung des Hofes natürlich, so daß auch der Kaiser schließlich seine Genehmigung erteilen mußte.

Später, in der Mitte des neunten Jahrhunderts etwa, hat dann nochmals ein berühmter Ringkampf stattgefunden. Um einen Thronfolgestreit zu schlichten. Nach Kaiser Buntokus Tode machten seine beiden Söhne Anspruch auf die Herrschaft. Da sie sich durchaus nicht einigen konnten, wußte man keinen andern Ausweg, als einen Ringkampf zu veranstalten und damit eine Art von Gottesurteil herauszufordern. So rangen denn ein gewisser Yoshino für den einen und ein gewisser Natora für den andern Sohn. Da Natora gewann, durfte sein Klient, Korchito mit Namen, unangefochten den Thron besteigen.

Übrigens soll Kaiser Shomu schon im achten Jahrhundert regelmäßige Ringkämpfe eingeführt haben. Und zwar bei den Zeremonien der Erntedankfeste. Alle starken Leute des Landes mußten sich daran beteiligen. Auch Kiyobayashi, ein besonders kräftiger Mann, der seine sämtlichen Gegner im Laufe der Jahre zu besiegen verstand und deshalb zum Champion ernannt wurde. Gleichzeitig trug ihm der Kaiser das Schiedsrichteramt an und schenkte ihm einen eigentümlich geformten Holzfächer, den sogenannten gumbai, der noch heute bei den Ringkämpfen als eine Art von Kommandostab in

Gebrauch ist. Die Ringer wurden damals in zwei Gruppen geteilt: in eine Ostpartei und eine Westpartei, je nachdem sie aus den östlichen oder westlichen Provinzen kamen, wobei die Provinz Omi, in der die Kämpfe stattfanden, als Mittelprovinz galt. Und diese Einteilung ist bis heute geblieben. Auch setzte man damals schon die 48 erlaubten Griffe fest, die künftighin die allgemeinen Kampfregeln bilden sollten. In den folgenden Bürgerkriegen kam das Ringen dann bald aus der Mode. Man brauchte jetzt seine ganzen Kräfte im Felde und hatte zu friedlichen Raufereien weder Zeit noch Lust. Als aber nach Friedensschluß die Ringkämpfe wieder erstehen sollten, war Kiyobayashi nicht mehr zu finden. Der Chronist meint, daß er trotz seiner Stärke wohl im Kriege umgekommen sein müsse. So wählte man jetzt Yoshida Igetsuya zum Champion und verlieh ihm auch das Schiedsrichteramt, das künftighin in seiner Familie erblich wurde.

Man rang zunächst ausschließlich um die Ehre. Als Preis gab es lediglich einen Bogen mit Sehne und Pfeil, weshalb noch heute an dem einen Pfosten des Ringplatzes ein Bogen befestigt ist. Die Champions bekamen als Abzeichen ihrer Würde besondere Gürtel verliehen, und nur die also Ausgezeichneten durften vor den Shogunen ringen. Die Kämpfe selbst wurden lange Zeit hindurch, bis zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, nur zu religiösen Feierlichkeiten und gelegentlich zur Unterhaltung des Hofes veranstaltet. Und zwar hauptsächlich in Kyoto, Kasuya und Kamakura. Als edler Sport der bevorzugten Klassen. Erst im Jahre 1629 erhielt der Champion Akashi Shiyanosuke die Erlaubnis, in Yedo einen öffentlichen Ringkampf abzuhalten. Um das Baugeld für einen neuen Shintotempel zusammenzubringen, zu wohltätigen Zwecken also. Der bisher exklusive Sport wurde damit zum Beruf gemacht und den unteren Klassen ausgeliefert. Die besseren Leute zogen sich zurück, und es entstand im Laufe der Zeit die heutige Ringerkaste, die ihre besondere Organisation erhielt. Ähnlich wie die Schauspieler gründeten die Champions mit ihren Schülern sogenannte Familien. Auch legten sie sich Berufsnamen bei, die gern aus den Worten Strand, Wind, Berg, Tal und Fluß mit irgendeinem andern Begriff zusammengesetzt wurden, ein Brauch, den man bis auf unsere Tage beibehalten hat. Die drei be-

rühmtesten Ringer des heutigen Japan heißen Tochiyama (großer Kraftberg), Hitachiyama (Berg von Hitachi) und Umegatani (Pflaumental).

Heute ringen in den öffentlichen Kämpfen fast nur rohe und ungebildete Bauernburschen: Kerle von ganz ungewöhnlicher Feistheit und nicht sehr appetitlichen Allüren. Ihre Auslese geht meistens so vor sich, daß man irgendeinem besonders starken und hoffnungsvollen Jüngling, der bei gelegentlichen Schlägereien seines Dorfes Aufsehen zu machen weiß, veranlaßt, zu irgendeinem Champion in die Stadt zu gehen und sein Schüler zu werden, sich also dem Ringerberuf zu widmen.

In Tokyo hat man für den Sport seit Jahren eine große Halle zur Verfügung, wo alljährlich im Frühjahr und Herbst eine bestimmte Anzahl von Kämpfen stattfindet, die stets aus allen Gesellschaftsklassen zahlreich besucht werden. Daneben treten die Ringer aber auch sonst noch gelegentlich zu wohltätigen Zwecken auf. Bei religiösen Festen und anderen öffentlichen Veranstaltungen. Ihnen wird dann, für jeden einzelnen Fall, mit primitiven Mitteln ein besonderer Ringplatz hergerichtet. Meist in der Nähe eines Tempels, unter dessen Schutz dann die Spiele stattfinden. Die Ringer selbst leben von den Geldpreisen ihrer Siege und vor allem von Zuwendungen begeisterter und wohlhabender Gönner und Freunde. Solange die jungen Mitglieder nichts oder nur wenig verdienen, sorgt das Familienoberhaupt für seine notwendigsten Bedürfnisse.

Als ich nach Tokyo kam, hatte man die Frühjahrs-Turniere in der großen Halle eben beendet. Glücklicherweise gab es aber zugunsten einer vom Erdbeben heimgesuchten Stadt eines Sonntags Ringkämpfe in unmittelbarer Nähe des Tempels Hachiman, so daß mir auch diese älteste und volkstümlichste Art des japanischen Sports nicht entgehen sollte.

Zu jedem Ringplatz gehört ein sogenannter Trommelturm, der unmittelbar an der Straße steht.

Yagura daiko de	Vom Ton der Trommel auf dem Trommelturm
Futo me wo samashi	erwache ich (nachts) plötzlich:
asu wa dono te de	„Mit welchem Griff (von den achtundvierzig) werde ich
nagete yaro	morgen früh den Gegner werfen?“

So heißt es in einem alten Ringerliede. Früh am Morgen schon wird nämlich vom Turm herunter Reveille getrommelt, eine Einrichtung, die man vom Theater übernommen und, im Gegensatz zu ihm, bis auf den heutigen Tag allgemein beibehalten hat. Die Arena selbst liegt etwas abseits von der Straße und ist auf allen vier Seiten durch nicht zu hohe Segeltuchwände abgeschlossen. Das Publikum hockt um den in der Mitte gelegenen Ringplatz herum an der Erde. Unter freiem Himmel also und meist auf Strohmatten, die für jede neu eintretende Gruppe von Zuschauern von eigens dazu bestellten Dienern hereingetragen und hingelegt werden. An den vier Abschlußwänden entlang läuft dann noch ein etwas erhöhter, mit Stroh eingedeckter Rang, wo sich die besseren Plätze befinden. Hier sitzen neben allen möglichen Gönnern des Spiels, neben den Freunden, Verwandten und Bekannten der Ringer, vor allem die Geishas, die stets in großer Zahl zu erscheinen und den Produktionen der starken Männer mit Aufmerksamkeit zu folgen pflegen. Der eigentliche Ringplatz hat ein Segeltuchdach, dessen vier Eckpfeiler von roter, schwarzer, grauer und blauer Farbe sind. Sie bilden zusammen mit dem Weiß des heiligen Papiers die fünf Grundfarben Japans. Diese festonartig geschnittenen, zur Verzierung des Daches verwendeten Papiergirlanden sollen gegen den Einfluß böser Geister schützen, während das rot- und weißgestreifte Tuch, mit dem man die Pfosten umwickelt und die Abschlußwände der ganzen Anlage von innen verkleidet hat, als erfolgversprechendes Symbol gilt. Rot und Weiß bedeuten den Japanern die Farben des Glücks, Schwarz und Weiß die Farben der Trauer.

Innerhalb des eigentlichen Ringplatzes mit seinem viereckigen Grundriß hat ein doppelter Strohkreis noch wieder einen Platz ausgespart, den die kämpfenden Paare nicht verlassen dürfen. Der Eingang zur ganzen Anlage ist an der rechten vordern Ecke, wo allerlei fliegende Restaurateure und Tabakverkäufer ihre Sachen feilbieten,

die bei den vom frühen Morgen bis Sonnenuntergang dauernden Spielen lebhaften Zuspruch finden. Die Ringer treten von der gegenüberliegenden Seite auf. Die Mitglieder der Westpartei durch die linke, die der Ostpartei durch die rechte hintere Ecke. Ihre Garderoben liegen getrennt voneinander, außerhalb des Zuschauerraums in der Nähe der betreffenden Auftrittstore.

Wir bekamen unsern Platz gleich am Eingang angewiesen. Dicht neben den zur Aufsicht kommandierten vier Schutzleuten, die stumpfsinnig auf einer Bank saßen, sich also als einzige unter allen anderen selbst erhöht hatten, um mit den Pflichten des Dienstes gleichzeitig dem sonntäglichen Erholungsbedürfnis nachgehen zu können. Es ist erstaunlich, bis zu welchem Grade von Seelenruhe der Japaner vorzudringen und wie er diesen paradiesischen Zustand mit Hilfe eines virtuos ausgebildeten Beharrungsvermögens eine unabsehbare Zeit lang festzuhalten vermag. Da eine zweite Bank nicht vorhanden war und die Obrigkeiten nicht daran dachten, zusammenzurücken oder uns ihren Fürstenplatz ganz abzutreten und nach dem Vorbild ihrer Landsleute auf der Erde Platz zu nehmen, stellte uns der Zettelverkäufer eine alte Kiste her und legte ein paar Strohmatten darauf. Dann brachte er sofort den unvermeidlichen Tee.

Obwohl es längst über die Zeit war, machten die Ringerpaare immer noch gymnastische Übungen, reckten und prügelten sich, kämmten einander die Haare, um sie dann mit Stroh abzubinden und als höchst primitiven Knoten auf den Hinterkopf zu befestigen, schnallten ihre breiten Hüftgürtel fester und ließen irgendeinen andern die Probe machen, ob ihn der Gegner beim Anfassen nicht verschieben könnte. Der Gürtelgriff darf nämlich nach den Spielregeln verwendet werden. Im übrigen freuten sie sich in der Frühlingskühle ihrer Nacktheit. Der Gürtel ist nämlich zumeist ihr einziges Kleidungsstück. Nur einige der älteren Herren und die Ringkünstler höherer Klassen ließen sich später einen ganz dünnen Kimono umwerfen, den sie dann wie einen Bademantel vorn zusammenhielten und mit leicht-komischer Würde spazieren führten. Man hat übrigens gar nicht das Gefühl, als ob diese Ringer Japaner sind. Der höhere Wuchs, der gut proportionierte, aber schwere Körper mit den Aus-

ladungen praller Fettschichten, der ganz und gar ausgepolsterte vollmondrunde Kopf mit der nach hinten zu abgeflachten Stirn und dem leeren Gesichtsausdruck, die merkwürdige Haarbekrönung und die durch das ständige Nackt-Üben braungetönte Hautfarbe — all das scheint auf eine ganz andere Rasse zu deuten.

Schließlich wird noch einmal auf dem Turm getrommelt. Die Ringer ziehen sich jetzt in ihre Garderoben zurück, und die Menge nimmt langsam ihre Plätze ein. Wie immer mit Kind und Kegel und allerlei häuslichem Zubehör. Dann beginnen die Kämpfe. Die Jüngsten kommen zuerst. Schüler aus den letzten Jahrgängen der einzelnen Familien. Kinder von dreizehn und vierzehn Jahren. Ein hübscher Junge tritt mit drolligem Amtsbewußtsein in die Mitte des Strohkreises und gibt mit einer Klapper das Zeichen zum Anfang. Dann nennt er die Namen der Gegner, erst den der westlichen, dann den der östlichen Partei. Niemals dürfen Mitglieder derselben Partei öffentlich miteinander ringen. Der Westen und der Osten sind sich ewige Gegner. Die einzelnen Familien gehören jedesmal für alle Zeiten derselben Gruppe an und können nicht nach Belieben ihre Farben wechseln. Der westliche Ringer tritt stets von links, der östliche von rechts ein. Beide hocken zum Gruß auf den Strohkranz nieder und klatschen als Zeichen einer frohen Bereitwilligkeit in die Hände. Dann gehen sie zu ihrem Eckpfosten, schöpfen mit einer langstieligen Bambuskelle aus einem Gefäß etwas Wasser und spülen sich den Mund. Wohl aus hygienischen Gründen. Ein anderer Handgriff, mit dem sie kurz darauf einer hier ebenfalls bereitgestellten Lackschale Salz entnehmen und auf den Kampfplatz streuen, gilt nochmals den bösen Geistern, die nach japanischer Anschauung das den Menschen so sympathische Gewürz nicht leiden können. Dann hocken sie, mitten im Strohkreis, voreinander hin, indem sie die Fäuste auf den Boden stemmen und mit den Unterschenkeln fest aufstampfen, also eine breitbeinige Sprung- und Wartestellung einnehmen. Wie zwei Frösche. Inzwischen ist jetzt ein anderer Junge als Schiedsrichter dazugetreten: in alter japanischer Tracht aus dem zwölften Jahrhundert, einem sehr einfachen Hosenkittel, mit spitzem Hut und mit dem merkwürdigen Holzfächer in der Rechten, dessen Form

der Kaiser bei der Gründung der Ringerkaste dereinst selbst bestimmt hat. Wie die anderen das Ringen, so lernen die Schiedsrichter von Jugend auf das Richten. Und zwar als Beruf, der in den betreffenden Familien erblich ist. Der Vater gibt die Regeln und Vorschriften dem Sohne weiter und sorgt für dessen praktische Ausbildung. Erst nach vielen Jahren pflegt der junge Mann bei den komplizierten Anweisungen des Ringerkodex den Apparat so zu beherrschen, daß er auch in ernsten Kämpfen Richter sein kann.

Sobald die Gegner ihre Anfangsstellung eingenommen haben, hebt der Richter den Fächer, und das Spiel beginnt. Doch dürfen sie jetzt ganz nach Belieben anfangen oder lauernd abwarten, was der andere beginnen wird. Solange der Richter seinen Fächer hochhält, ist der Angriff frei. Und er tut das, bis einer der Ringer mit einem blitzschnell durchgeführten Griff die Ausgangssituation herstellt. Während des Kampfes selbst darf der Richter dann aus der Reserve des Unbeteiligten heraustreten und nachhelfend, ordnend und vermittelnd eingreifen. Er muß es sogar, wobei es seinem Takt überlassen bleibt, für keinen der beiden Gegner Partei zu nehmen, sondern nur den Verlauf des Ringens selbst zu steigern, also sportlich interessanter zu machen und gleichzeitig kritisch zu glossieren. Er ruft den Ringern Warnungen zu und weist den einen oder andern auf günstige Situationen hin, die der Ablauf des Kampfes ergeben hat — er feuert die Parteien zum Aufbieten der letzten Kräfte an, regelt ihre Stellung innerhalb des Kampfplatzes und beugt einem Hinausgleiten über den Strohkranz vor, auch macht er das Publikum gelegentlich auf bemerkenswerte Phasen des Ringens aufmerksam.

Wenn dann schließlich die Entscheidung gefallen ist, verkündet der Richter den Ausgang des Kampfes. Während der Sieger je nach der Parteizugehörigkeit auf der linken oder rechten Seite des Strohkranzes niederkniet, zeigt er mit dem Fächer auf ihn und ruft seinen Namen aus. In der hierzulande nun einmal beliebten zeremoniösen Art und Weise: mit jener eleganten Flüssigkeit der Bewegungen, wie man sie im Osten stets auch bei den niederen Volksklassen antrifft. Sieger ist übrigens, wer den Gegner so herunterzudrücken

weiß, daß dieser den Erdboden mit irgendeinem andern Körperteil als den Fußsohlen berührt hat.

Nach zwei oder drei Ringkämpfen werden die Schiedsrichter abgelöst. Wieder nicht ohne entsprechende Zeremonie. Sie verneigen sich gegeneinander und tauschen ihre Fächer. Je älter die Ringer sind, um so älter werden die Richter, natürlich auch um so geschickter. Sie beteiligen sich immer mehr an den Kämpfen selbst, die jetzt länger dauern und interessantere Einzelheiten bieten, laufen den Ringern nach und um sie herum und verfolgen jede ihrer Angriffs- und Abwehrbewegungen. Inzwischen haben auch die vier Unparteiischen an den Eckpfosten Platz genommen, um bei etwaigen Differenzen zwischen Ringern und Schiedsrichter die Entscheidung zu treffen. Doch gibt es nur selten Streit. Was der Richter sagt, wird durchweg anerkannt. Der Japaner ist sehr autoritätsgläubig und leicht zu lenken. Überhaupt geht es bei den japanischen Ringkämpfen sehr ordentlich und anständig zu. Schiebungen irgendwelcher Art kommen nicht vor. Das Ganze wird in diesem Sinne immer noch als reiner Sport betrachtet: als Spiel mit fortgesetzten Spannungen und Entspannungen. Auch gibt es keine Wetten, und die Preise bewegen sich in verhältnismäßig niederen Grenzen. Dafür ist die Zahl der Kämpfe aber um so größer, so daß der einzelne häufiger gewinnen kann. Das zum Leben notwendige Geld bekommen die Ringer, wie gesagt, durch Patrone, die zwar für das Können ihrer Auserwählten begeistert sind, damit aber nach japanischer Auffassung doch mehr dem Ringersport an sich, als gerade dem einzelnen nützen wollen, wodurch persönliche Zwistigkeiten im allgemeinen vermieden werden.

Die hier zusammengeströmte Menge gehört, wie stets bei den improvisierten, also nicht offiziellen Ringerfesten, den niederen Volksschichten an. Wie die Yose dem Theater, so steht wiederum der Ringkampf der Yose in der Qualität des Publikums nach. Dennoch benimmt man sich auch hier wieder sehr artig, wie stets in Japan. Auch die Geishas, die immer zahlreicher hereinkommen, je weiter das Programm fortschreitet. Die höchst soigniert zurechtgemachten hübschen Mädchen erregen ohnehin in ihren leuchtend blauen

Mänteln das Aufsehen, das sie wünschen, und das ihnen jeder gönnt.

Sie erscheinen übrigens gerade zu rechter Zeit. Bisher haben nur Schüler gekämpft. Jetzt tritt das erste wirkliche Ringerpaar in die Arena. Im Zeichen ihrer stattlichen Schürzen, den breiten Gürteln von dunkelblauer Seide mit lang herunterhängenden Fransen. Unter den Jüngeren finden sich prachtvolle Gestalten. Die Älteren dagegen sind meist dick und fett und unterscheiden sich kaum von den europäischen Schwergewichtsringern. Sie sollen enorm viel essen, da ein hohes Gewicht zu den Bedingungen eines japanischen Champion gehört, und in der Zeit, wo nicht gerungen wird — mit Ausnahme einiger Frühjahrs- und Herbstwochen also — noch mehr trinken. Immer neue Kämpfer werden jetzt aus dem westlichen und östlichen Tor herbeigerufen, immer neue Schiedsrichter betreten den Kampfplatz, und immer neue Scharen von Neugierigen kommen von draußen herein und hocken auf den goldgelben Matten hin. Eine spannungsvolle Ruhe und Gemessenheit unterstreicht dabei jedesmal die Vorbereitungen vor dem Auftreten bekannter und beliebter Ringer, bis schließlich gegen Abend auch das letzte, das hundertste oder zweihundertste Paar ausgerungen hat, was die Trommel auf der Warte zur allgemeinen Kenntnis bringt.

Lange noch bleiben diskutierende Gruppen beisammen. Allmählich nur verläuft sich die Menge. Die Sieger streichen die Glückwünsche ihrer Verehrer ein, sonnen sich noch eine Zeitlang in ihren Erfolgen und werden dann nach Hause oder ins Teehaus geleitet, wo ein wahres Riesenmahl den anstrengenden, aber glorreichen Tag zu beschließen pflegt. Hierher lenken dann gewöhnlich auch die Geishas ihre Schritte, um den Männern nunmehr ihrerseits Beweise von Anmut und liebenswürdiger Kunstfertigkeit zu geben, nachdem sie eben Gelegenheit hatten, auf dem Kampfplatz Proben überlegener Körperkraft zu bewundern. So wird den Ringern am Abend erst der eigentliche Lohn.

TANZ DER ALTEN HAUPTSTADT

Im Jahre 1872 war in Kyoto eine Gesellschaft gegründet worden, um die Anziehungskraft der damaligen National-Ausstellung durch einen großen Geishatanz zu steigern. Da das Unternehmen einen großen Erfolg hatte, beschloß man, den Tanz auch weiterhin beizubehalten. Zum Entzücken der europäischen Fremden, die ihn von eigens für sie zurechtgemachten Balkonsitzen aus bequem ansehen können und hier nun den Inbegriff alles Japanischen zu erblicken glauben. Man nennt ihn Mizako odori, den Tanz der alten Hauptstadt, und läßt ihn zweimal im Jahre aufführen: als Kirschblütentanz den ganzen April und als Ahornlaubtanz den ganzen Oktober hindurch. In einer für diesen Zweck gebauten sehr schönen Halle, die weit sehenswerter ist als die dort gebotene Kunst. Die Sängerinnen und Tänzerinnen stammen aus dem Gion, dem vornehmsten Geishaviertel Kyotos.

Der Mizako odori ist letzten Endes durch einen andern, sehr alten und berühmten Tanz angeregt worden, den man noch heute in Yamada sehen kann: durch den sogenannten Ise ondo. Dieser Tanz verdankt seinen Ruhm einem Theaterstück, das ein gewisser Chikamatsu Tokuzo, ein aus Osaka stammender Yoshiwara-Wirt in Yedo, nach einer wahren Begebenheit verfaßt haben soll. Es heißt Ise ondo koino netuba, spielt im Mai und wird deshalb auch alljährlich in diesem Monat auf den meisten Theatern dargestellt. Die Japaner tun so etwas gern. Sie pflegen die klassischen Stücke ihres Repertoires nach Möglichkeit jedesmal in der Jahreszeit anzusiedeln, wo die Handlung vor sich geht. Übrigens ist das Ise ondo koino netuba eins der berüchtigten Jumugiri, das heißt ein Stück, worin zehn Leute erschlagen werden. Mindestens zehn, denn es können auch ein paar mehr sein. Hier müssen zum Beispiel gleich dreizehn Männer ihr Leben lassen.

Der Held des Stückes, Fukuoka Mitsuzi, ist eines Tages wieder einmal in Aburaya, dem ersten öffentlichen Hause Yamadas, einge-

kehrt. Er soll das verpfändete Schwert seines Herrn einlösen, möchte aber gleichzeitig die schöne Okon besuchen. Bei seiner Ankunft wird gerade der Ise ondo getanzt, mit Okon als der reizendsten von allen, so daß er Ursache hat, sich zunächst einmal der Geliebten zu widmen. Inzwischen haben einige im Hause anwesende Gauner von der wertvollen Waffe gehört und beschließen alsbald, sie an sich zu bringen. Zunächst stehlen sie den Pfandbrief. Doch gelingt es Mitsuzi, das wichtige Papier mit Okons Hilfe wiederzubekommen, ohne aber den Kerlen ihre Tat nachweisen zu können. Man muß sie deshalb weiter im Hause dulden, so daß sie Gelegenheit finden, das Schwert aus dem Griff herauszuschrauben und ein anderes, minderwertiges an seine Stelle zu setzen. Aber auch das wird bald bemerkt. Und zwar glaubt Mitsuzi, daß Okon selbst ihn verraten habe. Außer sich vor Wut, erschlägt er jetzt sämtliche im Hause gerade anwesenden Leute. Wie gesagt: dreizehn an der Zahl. Als er dann nachher erfährt, daß er sich geirrt hat, bezahlt er seine Schreckenstat nach japanischem Brauch mit dem Selbstmord. Im Garten des Aburaya.

In einer engen Straße Yamadas liegt zwischen kleinen Wohnungen käuflicher Mädchen ein ganz altes Teehaus. Mein Rickschahkuli sagt, es stünde schon an die siebenhundert Jahre hier, und die alte, geschäftige Frau, die mich jetzt unter tiefen Verbeugungen in ein großes, dunkles Zimmer des weit angelegten Hauses führt, bestätigt das. Die Vorplätze und Räume sind aus feinstem, goldbraun gebeiztem, durch die Jahrhunderte nachgedunkeltem Holz, die Pfosten und das Gitterwerk der Schiebewände aus schwarzem Lack. Auf ockergelben Strohmatten liegen dunkelblaue und tannengrüne Brokatkissen, von denen mir eins als Sitz angewiesen wird. Der wundervolle Raum scheint wie von einer Patina überzogen zu sein, und kein aufdringliches Licht darf diese Wirkung stören. Solange die alte Frau lebt, kommt keine Glühbirne hier ins Haus. Und solche alten Frauen leben sehr lange. Gleich am Eingang haben uns zwei Kinder

mit langstieligen Kugellaternen empfangen und die Freitreppe hinaufgeleuchtet. Jetzt bringen zwei Dienerinnen Kerzenständer aus rotem Lack, die größer sind als sie selber, und stellen sie rechts und links von meinem Sitz auf. Dann serviert ein drittes Mädchen den Tee. Aus ganz altem, verwittert aussehendem Porzellan. Während die Frau zu mir hinhockt, harren die Mädchen in respektvoller Entfernung ihres Winks. Gesprochen wird nichts. Ab und zu dringen ein paar Rufe von der Straße herauf. Die Zeit, die ich zunächst warten muß, dünkt mich endlos. Schließlich kommt ein ganz kleines, besonders bunt angezogenes Mädchen durch einen Spalt der Rollwand herein. Sie fällt nieder, macht eine tiefe Verbeugung, so daß der Kopf den Boden berührt, und meldet, daß der Tanz bereit ist. Auf einen Wink der Frau werde ich von der Kleinen lächelnd bei der Hand genommen und aus dem Zimmer geleitet: die große, breite Treppe hinunter, durch einen langen Gang über eine schön geschwungene Brücke mit hohen, kunstvollen Geländern aus schwarzem Lack hinein in den Schauraum des Ise ondo. Alle Zimmer, Gänge, Treppen, Höfe und Gärten sind nur ganz matt erleuchtet. Durch prismenartig geformte gelbe Laternen. Auch der Tanzsaal selbst, wo wieder andere Dienerinnen meiner warten und den hier seltenen europäischen Gast mitten vor die eine Schmalwand führen.

Das alte Teehaus hat mich völlig gefangengenommen. Weit mehr jedenfalls, als jetzt die ganze Vorführung, die schließlich nur ein Bluff ist, wenn auch ein hübscher. Die Wände des Saales sind mit rot-, weiß- und blaugestreiftem Stoff bespannt, der in dem matten Licht bei aller Farbigkeit doch diskret wirkt. Große, runde Laternen hängen an den drei Wänden entlang, vor denen nachher getanzt werden soll. Vor der vierten liegen ein paar safrangelbe Kissen für die Zuschauer. Auch dieser Saal ist aus feinstem Holz mit reichen Verbrämungen von schwarzem und rotem Lack. Man hat ihn erst später angebaut, als der Ise ondo berühmt geworden war. Zwei große, weiße Stocklaternen und eine ganze Menge kleinerer Leuchter schließen im Innern einen viereckigen Raum ab, wo die Musikerinnen sitzen.

Ein Gongschlag, und die Mädchen nehmen ihre Plätze ein. Im

ganzen sind es ihrer sechs. Vier davon spielen Shamisen, eine fünfte streicht die japanische Fiedel (Kokiu), und eine sechste bedient die Holzklapper. Mit den ersten Tönen des Orchesters werden die Laternen hochgezogen und die nicht sehr breiten, an drei Wänden des Saales entlanglaufenden Podien ein wenig gehoben. Dazu kommt eine reich geschnitzte Balustrade aus rot und schwarz lackiertem Holz von unten herauf, um den Tanzplatz nach innen abzugrenzen. Die Japaner sind in solchen technischen Dingen Meister. Auf ihren Theatern kann man Versenkungstricks sehen, die kein anderes Land in dieser Vollendung zu zeigen versteht. Daß hier also gleichsam auf einer Art von Galerie getanzt wird, ist für den Ise ondo und alle seine späteren Nachahmungen charakteristisch. Auch für den Mizako odori in Kyoto und den Ashibe odori, den Schilfufertanz, in Osaka. Hier in Yamada sitzen die paar Zuschauer jedesmal noch wie von alters her an der vierten Wand. Um Platz zu gewinnen, wurde die Musik später auf die beiden Seitenwände verteilt und hinter dem eigentlichen Tanzplatz in erhöhten Nischen untergebracht, so daß die Zuschauer jetzt den ganzen innern Raum besetzen konnten.

Mit einem zweiten Gongschlag treten dann die Tänzerinnen auf. Aus zwei kleinen Türen links und rechts vom Zuschauer. Nacheinander, jedesmal zu sieben. Sechs davon tanzen auf dem Mittelfelde und je vier auf den Seiten. Das Haus hat schöne Mädchen und zieht sie geschmackvoll an. In taubengraue Kimonos mit kirschroten Obis. Ihre Leistungen sind mäßig. Sie fuchteln zu recht primitiven und monotonen Schritten mit den Armen in der Luft herum, ganz konventionell und ohne jede Tanzlust, und schreien ab und zu einige Worte in die Begleitmusik hinein, die mit derselben Lässigkeit eine schnelle und schnell beendete Weise spielt. Nach kurzer Zeit schon drehen die Mädchen wieder links und rechts ein und tanzen hinaus: langsam, fast feierlich und in größeren Abständen. Die letzten halten dabei mehr und mehr zurück, wodurch die Reihen allmählich gelockert werden. Bis auf jeder Seite nur noch ein Mädchen übrigbleibt, das dann schließlich auch davonhuscht. Dann senkt sich die Balustrade wieder. Die Laternen werden heruntergelassen, und mit dem Ver-

schwinden der letzten beiden Mädchen geht das Podium wieder auf das Niveau des Saales zurück. Die Musik verklingt, das Spiel ist aus.

Der Ise ondo ist zweifellos früher einmal ein Präsentations-Akt der Oirans gewesen und stammt aus der Zeit, wo es noch keine Geishas gab und die Yoshiwaramädchen selber tanzen und singen konnten. Die Aufführung war immer nur Mittel zum Zweck, war Nebensache. Daher noch heute das langweilige Getue der Mädchen und die Kürze ihrer Produktionen. Um seine Auswahl zu treffen, mochten die drei Minuten immerhin genügen. Und dann wurde ja zum Schluß noch etwas nachgeholfen. Die Mädchen, die bisher im Ensemble getanzt und so den Gast mit einer, wenn auch nur kurzen und nicht sehr kunstvollen Unterhaltung bedient hatten, stellten sich ihm jetzt beim Abtanzen einzeln vor.

Wahrscheinlich ist der Ise ondo jedesmal bei Ankunft der ersten Gäste und dann vielleicht noch ein paarmal zu bestimmten Stunden der Nacht getanzt worden. Und zwar nur in den besseren Häusern: als besondere Attraktion. Das wußten dann die Besucher und kamen wenn möglich zur Zeit eines Ise ondo. Das Haus Aburaya in Yamada, dessen Ruhm, seiner Tänze und des Theaterstücks Ise ondo koino netuba wegen, früher einmal durch die Lande des ganzen Mikadoreiches ging, besteht nicht mehr. Wenigstens als Stätte voraussetzungsloser Lust. Man hat längst ein Hotel daraus gemacht, eins der schönsten und echtesten übrigens, die es heute in Japan gibt. Alle Yamada-Besucher sollten hier wohnen und nicht in dem nüchternen halbeuropäischen Gasthof vor der Stadt. Zum Ise ondo müssen sie dann heute ins Haus Bizenya fahren, wo er allein noch gezeigt wird. Und im allgemeinen wohl nur als Schaustück.

Die Anfahrt zum Mizako odori in Kyoto ist sehr reizvoll. Sie geht durch eine belebte, nicht zu breite Gasse mit durchweg neuen, sauberen Geishahäusern, die mit ihren hellen Holztönen blank und adrett in der Frühlingssonne stehen. Wie rein gewaschen. Am Eingang zu dieser Straße ragt eine lange, dicht mit purpurroten Laternen

besetzte Stange zum Himmel auf. In der Mitte etwa streckt ein künstlicher, aber täuschend nachgemachter Kirschbaum seine blühenden Zweige quer über den Fahrdamm: mit viereckigen weißen Lampions in den rötlich schimmernden Ästen. Und noch weiterhin ist ein hohes, viereckiges Tor errichtet, an dessen Querbalken dieselben weißen Laternen lang und feierlich herunterhängen. Vor dem Festhause selbst brennen auf freiem Platz in hohen Bronzebecken flakkernde Kohlenfeuer und zeigen der unaufhaltsam herbeiströmenden Menge den Weg. Laut schreiend traben die Rickschahkulis auf die erleuchteten Gebäude zu.

Der Saal hat die Aufteilung des Ise-ondo-Zimmers und nähert sich in seiner ganzen Anlage dem japanischen Theater. In Japan ist von alters her für alle öffentlichen Aufführungen immer derselbe Typ in Gebrauch gewesen. Im Vordergrunde liegt der Hauptspielplatz, die Bühne also, zu der irgendwie, durch das Publikum, ein oder zwei Zugangstege hinführen. Auch sie werden bekanntlich zur Darstellung benutzt. Die Zuschauer hocken dann im Parterre und in einem, seltener in zwei Rängen. Nur daß hier in der Halle des Mizako odori statt der seitlichen Ranglogen schmale Podien in die linke und rechte Seitenwand eingebaut sind, und zwar für die Musik, und daß die beiden in diesem Falle gleichartigen und auch dramaturgisch gleichwertigen Stege unmittelbar vor diesen Podien durch, nur um einiges tiefer gelegen, rechtwinklig auf die Bühne zulaufen. Ununterbrochene Fluchten rot-weißer Kugellaternen umrahmen die drei Spielflächen des Saales, die Bühne also und die beiden Seitengalerien. Eine große schwarze Lackkrone mit weißen Laternen hängt von der Mitte der Decke herab, und weißseidene Vorhänge mit phantastischem, dunkelgrünem Baumschlag fallen zunächst noch vor der Bühne und den seitlichen Musikerpodesten herunter.

Ein paar leichte Trommelschläge eröffnen die Vorstellung. Dann setzen die Sängerinnen mit den charakteristischen Schleiftönen ihrer unnatürlich hohen, ein wenig blechern klingenden Kopfstimmen ein. Auf der linken Seite hocken vier Taiko- und sechs Tsuzumischlägerinnen, auf der rechten zehn ältere Mädchen mit dem Shamisen. Die Jüngeren links tragen bunte Tänzerinnenkleider, wie auch nachher die

Tanzenden: stumpfblaue Kimonos mit reicher Stickerei aus allerlei ineinander überfließenden Kirschblütentönen, und feuerrote, nach der Kyoto-Mode lang herunterhängende Obis. Die Älteren rechts das noble Festgewand der Geisha: schwarze Kimonos, die am Knie so weit umgeschlagen sind, daß das lachsfarbige Futter beim Hockesitz die Form eines Dreiecks ausspart, mit Kirschblütenkränzen im Haar.

Nach einem kurzen Orchestervorspiel treten die Tänzerinnen auf: sechzehn von links und rechts auf jedem Steg. Zu abgestimmten Glockenschlägen. In schwebendem Schreiten mit lässigen Armbewegungen und unausgesprochenen Posen ihrer aus Kirschblüten und Weidenkätzchen bestehenden Blumengebinde kommen sie bis auf die Bühne hinunter, die zunächst einen shintoistischen Tempel vorstellt. Sie opfern ihre Blumen und gehen dann nach beiden Seiten hinter der Szene ab. Die Bühne verwandelt sich jetzt offen in den alten Palast Takatsuno Miya bei Naniwa, dessen Park noch heute seiner Pflaumenblüte wegen berühmt ist und in dieser Zeit viel festlich gestimmte Menschen sieht. Die wieder von links und rechts auf die Bühne tanzenden Mädchen huldigen dem sprossenden Frühling mit liebenswürdigem, nur ein wenig monotonem Fächerspiel. Und wieder ändert sich das Bild. Man sieht verschwenderisch blühende gelbe Rosen am Tamagawafluß. Die Mädchen kommen mit farbigen Handtüchern heraus und tanzen eine Badeszene. Bis eine Flöte aus der Ferne Kuckucksrufe hören läßt und die Szene in einen Teil des alten Kaiserpalastes übergeht. Immer in sehr geschickten offenen Verwandlungen. Die Mädchen tanzen jetzt mit den alten Hofdamenfächern, die von besonderer Größe und an den Ecken mit langen Schnüren versehen sind. Und zwar eine Art von Horchtanz. Langsam heben und senken sie ihre Fächer. Wie eine einzige große Gebärde läuft die Bewegung wellenförmig über das ganze Ensemble dahin. Die nächsten Bilder bringen dann noch, in schneller Folge und jedesmal zu passenden Dekorationen, einen Ahorn-, einen Chrysanthemen- und schließlich einen melancholischen Wintertanz. Nach einer traurigen Weise der Flöte, die von Vergehen und Verwehen kündet, aber auch von Hoffen und Sehnen: vom Nahen des Frühlings, der jetzt im letzten Bilde mit all seinem Zauber hereinbricht.

In den kaiserlichen Gärten grünt es und blüht es. Kirschenzweige hängen von oben herunter und hüllen jetzt auch die Podien der Musikerinnen von allen Seiten ein. Mit Blütenbüscheln in den Händen schreiten die Mädchen ihren Frühlingsreigen ab und vereinigen sich zu einer wirkungsvollen Schlußapotheose.

Als reine Kunstleistung hat auch der Mizako odori keine sonderliche Qualität. Das Arrangement ist phantasiearm, im Reigen wie im Tanz. Die Ausnutzung der Stege und der dekorativen Elemente auf der eigentlichen Bühne zu allerlei planmäßigen und originellen Gruppierungen läßt alles zu wünschen. Man geht nur auf ganz einfache, sich von selbst ergebende Wirkungen aus und bringt bewegte Mädchenkörper in herrlichen Gewändern vor abgestimmte bunte Vorhänge und allerlei gutgemalte Architektur- oder Gartenprospekte. Nie aber werden die Mädchen bewußt in die Landschaft hineingestellt oder in aparter Gliederung vor einem der schönen Stoffgobelins bewegt. Die Dekorationen sind lediglich als Raumgrenze gedacht. Man begnügt sich mit aneinandergereihten bunten Flecken auf farbigem Grunde im Schimmer flutender Lichter. Was die Mädchen hier zeigen, ist immer nur ein Gleiten, Schieben, Wiegen und Sichdrehen mit ein paar stereotypen Arm- und Beinbewegungen.

Das Tanzen in Kyoto unterscheidet sich nämlich nicht unwesentlich von dem Tanzen in Tokyo. Die Tanzweise der alten Hauptstadt kommt von den No-Spielen und nicht, wie die der neuen, von den Volkstänzen her. Sie ist deshalb gemessener, langsamer und schwerflüssiger und kennt nicht den großen Aufwand verschiedenartiger Gesten, Gebärden und Schritte. Während man sich also in Kyoto auf ein paar allgemeine, nicht sehr variable Tanzformen beschränkt und mit einer verhältnismäßig kleinen Reihe von Ausdrucksbewegungen auszukommen sucht, legt man in Tokyo auf die mimische Darstellung des gesungenen Textes das Hauptgewicht. Wir sehen deshalb hier in Kyoto zarte, puppenhafte Mädchen mit ganz gleichen Kleidern, Gesichtern und Frisuren irgend etwas Angelerntes korrekt,

aber temperamentlos ableisten: mit demselben gelangweilten Gesichtsausdruck und einer zwischen Lust und Unlust die Mitte haltenden Indifferenz. Zu dem ein wenig faden Gezirpe der Shamisen, dem helldumpfen Aufschlag der Taikohölzer und dem blechernen Klang der Tsuzumi, der so gut zu den Gesangstimmen paßt. Halbe Musik zu halben Tänzen von halben Menschen. Die kultivierte Impression eines tüchtigen Schneiders, gestützt auf eine eminente Seidenindustrie und den sichern Geschmack eines ganzen Volkes. Durchaus sehenswert und im einzelnen voll schöner Eindrücke. Als Ganzes aber ziemlich belanglos. Nicht Spiel, nicht Tanz und nicht Theater. Was hier agiert, sind noch keine Puppen und schon keine Menschen mehr. Etwas Zwischenstufiges also, etwas Halbes, Unausgesprochenes. Außer einigen diskreten Schauwerten wird nicht das geringste frei: an Spiellust und latenter Rassigkeit etwa oder gar an liebenswürdig-aggressiver Koketterie. Peinliche Furcht vor Überschüssigkeiten macht etwas im Grunde auf sinnliche Wirkungen Eingestelltes zu einer höchst unsinnlichen Angelegenheit. Was hier vorgeht, ist von unaufregender Artigkeit. Ein Tanzen in Aquarellmanier. Bei lebhaftester und lichtvollster Koloristik glut- und glanzlos. Ohne innern Zwang: ohne das heilige Müssen, das stets schon die halbe Wirkung ausmacht. Wenn man später nach der knappen Stunde, die das hier dauert, von hinnen fährt, sagt man sich immer wieder, daß es doch eigentlich recht hübsch war. Nur brauchte das alles gar nicht dazusein, und Japan bliebe doch Japan. Die dunkle Straße mit den kleinen duffen Laternen vor den winzigen Häusern und dem verlorenen Shamisengezupfe aus diesem oder jenem Dachstübchen ist doch eigentlich viel schöner und sicher auch echter.

Schade, daß die Europäer gewöhnlich von Japan und den japanischen Tänzen nichts weiter zu sehen bekommen als den Mizako odori, daß sie sich damit begnügen, ihn entzückend zu finden und eigentlich nie dazu kommen, die Geisha in ihrer eigentlichen Heimat aufzusuchen: im Teehaus. Die Leute machen immer den großen Fehler, die Tänzerinnen in Massen sehen zu wollen. Eine einzelne Geisha ist bezaubernd, kann es wenigstens sein. Auch zwei oder drei zusammen haben noch ihre Vorzüge. Jede macht dann etwas

Anderes, Besonderes, und das Ganze ist wirklich oft sehr nett und auch lustig. Es gibt wahre Komikerinnen unter den Geishas. Ein Dutzend dieser Mädchen aber wirkt unfehlbar einschläfernd. Sie treten dann nicht mehr als Einzelerscheinungen auf und sind doch wieder noch keine Masse: noch keine mehr oder weniger aufgezogene Reihe, die an Wucht und rhythmischer Straffheit der Totalität ersetzt, was sie an individuellem Eigenleben und persönlichen Einfällen vermissen läßt. Obwohl in der Kleidung und im Gesichtsausdruck einander so ziemlich gleich, möchte doch jedes dieser kleinen Mädchen immer noch für sich bestehen und etwas für sich bedeuten. Ganz gewiß nicht viel. Sie sind ja so bescheiden, das heißt, man hat sie dazu erzogen, so zu tun. Aber immerhin doch etwas. Und das eben bringt die Halbheit in ihre Produktionen hinein. Die Geisha ist die geborene Solotänzerin. Sie verlangt jedesmal eine liebevolle Einstellung auf ihre zarten Reize. Wenn man dazu nicht gewillt oder nicht imstande ist, kommt es zu keiner rechten Wirkung. Sobald sie in Massen auftreten, stehen sich die Mädchen gegenseitig im Wege. Die Schlagkraft der einzelnen ist nicht groß genug, um sich inmitten einer Vielheit behaupten zu können. Die einzelnen gehen unter, ohne daß ein rhythmisch bewegtes Ganzes entsteht.

MASKEN-PANTOMIMEN

Alljährlich im Frühling werden auf der No-Bühne des Mibu-Tempels in Kyoto Masken-Pantomimen aufgeführt. Von Dilettanten des Bezirks und ohne Eintrittsgeld. Ursprünglich wollte man damit offenbar die Gläubigen unterhalten, die im April besonders zahlreich vom Lande her zum Tempel pilgerten und außer nach dem Heil ihrer Seelen stets nach etwas Weltlichem verlangten. Auf einem Bein kann man nicht stehen, sagte mir einmal ein alter Japaner, als ich ihn nach dem Zusammenhang dieser Dinge fragte. Später hat sich die Veranstaltung dann zu einem großen und beliebten Volksfest ausgewachsen, das heute nun schon sechshundert Jahre besteht. Als etwas ganz Eigentümliches. Die Masken-Pantomimen, Dainembutu-Kyogen genannt, werden nirgendwo sonst im Lande gespielt als in Kyoto. Und hier wiederum nur im Mibu-Tempel.

Die Anlage des Ganzen ist wundervoll. Der Tempel steht ziemlich weit draußen an der Peripherie der Stadt, das in sich abgeschlossene, von blühenden Kirschbäumen und Koniferen gerahmte Bühnenhaus auf einer kleinen Anhöhe daneben. Von der Zuschauer-Tribüne aus sieht man über allerlei Verkaufsbuden hinweg auf das Häusergewirr der Großstadt herunter, bis sich der Blick am Horizont in den schimmernden Bergen verliert.

Die alte No-Bühne hat als Hintergrund lilafarbige Vorhänge bekommen, auf die große, weiße Charaktere gestickt sind. Davor steht ein in der Achse des Spielplatzes angeordneter dunkler Schrein, der wie ein ehrwürdiges Vergangenheitsdokument wirkt und wohl an den eigentlichen Zweck dieser Tempeltage gemahnen soll. Zu beten nämlich und zu feiern, was ja in Buddhas Ländern noch mehr als sonst untrennbar zusammengehört. Die Musiker sitzen rechts im Hintergrund der Bühne. Wie beim No. Die ewig gleichtemperierten, in anspruchsloser Sanftheit dahinfließenden Weisen eines melancholischen Flötenbläsers werden zumeist von Schlaginstrumenten übertönt. Von einem großen Gong, das ein gewissenhafter junger

Mann den ganzen Verlauf des Stückes hindurch in stets gleichbleibendem Glockenrhythmus zu bedienen hat, und von einer Trommel, deren Schläge mit demselben Gleichmut in die Pausen zwischen den Gongtönen hineinfahren. Etwas Primitiveres ist nicht auszudenken. Wenn am Anfang der Rhythmus war, scheint man sich hier mit dem seligen Urzustand aller Dinge und Künste begnügen zu wollen. Den Schauspielern soll hier die rhythmische Aufteilung im zeitlichen Verlauf ihrer Szenen als Unterlage für die Darstellung ausreichen. Im Großen und Ganzen wenigstens. Denn es ist wiederum nicht ohne Reiz, wie sie das Gleichmaß der Schlaginstrumente in ihren Bewegungen festzuhalten und sich nur bei komplizierteren Vorgängen in freieren Figuren und Gestenfolgen zu ergehen suchen, die dann jedesmal gleichsam über dem vom Orchester durchgehaltenen Rhythmus liegen und immer wieder darin einmünden. Gesungen oder gesprochen wird nicht. Außer dem ein für allemal organisierten Zweischlag von Gong und Trommel und dem durchaus sekundären sentimentalen Geflöte hat das Dainembutu-Kyogen keine Ausdruckshilfen. Die körperliche Beredsamkeit ist einziges Darstellungsmittel. Und selbst das wird noch beschnitten, indem man den Schauspielern allerlei Masken vorstülpt. So bleiben ihnen nur Haltung und Gang und ein paar Armgesten, um sich mitzuteilen. Die aber sind einfach und deutlich, so daß man der ohnehin nicht komplizierten Handlung im allgemeinen gut folgen kann. Sparsamer sollte nie auf einer Bühne gewirtschaftet werden als bei den volkstümlichen Aufführungen am Mibu-Tempel in Kyoto. Und dürftiger auch nicht. Was man hier vorbringt, sind Gliederspiele. Weiter nichts.

Das für die ganze Spielzeit entworfene Programm enthält fünfundzwanzig verschiedene Stücke von jedesmal dreißig bis fünfundvierzig Minuten Dauer, aus denen man für jeden Nachmittag etwa sechs bis acht auswählt. Als wir eintreten, beginnt gerade ein neues Stück, „Der Blumendieb“ mit Namen. Ein am obern Abschlußbalken der Bühnenöffnung befestigter großer Kirschblütenzweig ist

seine einzige Dekoration. Zunächst tritt ein Ritter auf, vom Diener gefolgt. Sie ergehen sich im Freien und stoßen dabei auf die Kirschen. Der Ritter lobt den blühenden Baum. Unter Zustimmung des Dieners. Lange stehen sie bewundernd davor. Endlich befiehlt der Ritter, einige Blüten abzubrechen und mit auf das Schloß zu nehmen. Während der Herr nach hinten zurücktritt und unbeweglich stehenbleibt, macht sich der Diener umständlich ans Geschäft, um zunächst einmal den schönsten Zweig auszusuchen. Er tanzt, immer sehr komisch, mit dem Blick nach oben vorn an der Bühne entlang, steigt auf die Brüstung, tritt wieder einige Schritte zurück, äugt durch die hohle Hand und was dergleichen Dummheiten mehr sind. Als er sich gar nicht entscheiden kann, stößt ihn der Ritter unsanft auf den Zweig und verlangt schleunige Ausführung seines Befehls. Der Diener wickelt sich jetzt ein Handtuch um den Kopf, was die Japaner stets tun, wenn sie irgend etwas unternehmen, streift das Oberkleid ab und nimmt sein Messer aus dem Gürtel heraus. Dann klettert er auf die Brüstung, schneidet den ganzen Zweig herunter und legt ihn beiseite. Alles mit komischen Allüren, die den Zuschauern viel Spaß machen. Dann löst er das Handtuch, wischt sich lange den Schweiß ab und zieht seinen Kimono wieder an. Inzwischen kommt ein Dieb von der Seite und nimmt den Zweig weg, bleibt aber auf der nahen Brücke stehen. Als der Diener seine Beute aufnehmen will, ist sie weg. So muß er unverrichteter Sache vor seinen Herrn treten. Der wird jetzt furchtbar wütend, zieht den Ärmsten am Ohr über die ganze Bühne und befiehlt ihm endlich, einen neuen Zweig zu pflücken. Doch ist keiner mehr da. Vergebens sucht der Diener die ganze Bühne ab, bis er endlich an die Brücke kommt und den fremden Mann mit dem Zweig dastehen sieht. Außer sich über dessen Niederträchtigkeit will er zunächst auf ihn losstürzen, besinnt sich aber eines Besseren und bittet in höflichster Form um den Zweig. Es wäre doch der seinige, und er hätte die größten Unannehmlichkeiten, wenn er ohne Blumen zu seinem Herrn zurückkehren müßte. Leider schenkt aber der Fremde seinen Argumenten kein Gehör, weshalb ihm nichts anderes übrigbleibt, als dem Ritter die Sache zu melden. Der aber will sich auf nichts einlassen und verlangt den Zweig, so daß der

Unglückliche nochmals sein Heil versuchen muß. Auch jetzt ohne Erfolg. Selbst ein Kniefall hat keine Wirkung. Der Fremde macht sich nur noch weiter über sein Mißgeschick lustig und steckt ihm eine einzelne Blüte in jede Hand, womit nun allerdings des Dieners Geduld erschöpft ist. Er wirft die Blüten weg und beschließt, nach reichlich langer Überlegung, nunmehr ernstlich gegen den Räuber vorzugehen. Wieder bindet er sich sein Handtuch um den Kopf, legt das ihm hinderliche Schwert seitwärts auf die Erde, streift die Ärmel hoch und dringt bramarbasierend auf den Fremden ein. Und es gelingt ihm wirklich, den Zweig mit beiden Armen zu erraffen. Außer sich vor Freude tanzt er mit seiner Beute hin und her, so daß der Fremde Gelegenheit hat, das auf dem Boden liegende Schwert an sich zu nehmen. Auch der Ritter ist über das gelungene Heldenstück seines Dieners erfreut. Er lobt ihn und besieht wohlgefällig den blühenden Zweig, den er selber nach Hause zu tragen wünscht. Als der Diener jetzt sein Schwert aufnehmen will, ist es verschwunden. Und wieder beginnt ein langes und aufgeregtes Suchen, das aber ergebnislos verläuft. Endlich leiht ihm der gutgelaunte Ritter eins seiner eigenen Schwerter, worüber sich der Diener vor Glück gar nicht zu fassen weiß. Er gießt Wasser darauf, das heißt er macht mit dem Fächer eine Schöpfbewegung, schleift es auf dem untern Abschlußbalken der Bühne und probiert dann seine Schneide, indem er sich damit zu rasieren versucht. In diesem Augenblick kommt der Fremde von hinten an ihn heran, schlägt auf die Klinge und verletzt seine Nase. Zunächst glaubt der Diener, das Schwert sei verhext. Ängstlich wirft er es fort, umkreist es vorsichtig und beobachtet, ob es sich nicht etwa bewegt. Als nichts damit geschieht, kommt ihm in plötzlicher Erleuchtung der Gedanke, daß kein anderer als der Fremde als Missetäter in Betracht kommen könne. So gibt er seinem Selbstbewußtsein von neuem einen Ruck, bindet sich das Tuch vor die immer noch blutende Nase und dringt mit gezücktem Stahl auf den Fremden ein. Leider ist er aber seinem Gegner nicht gewachsen. Nach kurzer Zeit schon weiß dieser ihm das Schwert aus der Hand zu schlagen und an sich zu nehmen. Wieder fällt er auf die Knie. Doch ist alles Bitten umsonst. Auch

als der Ärmste erklärt, daß er auf keinen Fall ohne das ritterliche Schwert zurückkehren dürfe, weil man ihn sonst an den nächsten Baum aufhängen werde, läßt sich der Fremde nicht erweichen. Da endlich kommt der Ritter heran, sieht die Bescherung und gerät in maßlose Wut. Er wirft den Fremden mit eiserner Faust zu Boden und läßt ihn vom Diener gehörig durchbleuen. Mit dieser, vom Publikum mit Begeisterung aufgenommenen Prügelei schließt das Stück.

Sämtliche im Dainembutu-Kyogen auftretende Personen — es sind ihrer nie unter drei und selten über fünf — tragen also Masken, die schon an sich gewisse Stilisierungen der auf diese Weise eingeschränkten Ausdrucksmittel bedingen. So pflegt man zum Beispiel das Lachen durch mehrfaches Vorbeugen des Oberkörpers zu markieren. Und zwar sehr treffend. Eine typische und vor allem schlagende Nuance wird zum leicht deutbaren Symbol des ganzen Vorgangs. Da das Publikum die Stücke genau kennt und vor allem auch durch lange Gewöhnung mit der konventionellen Gestensprache dieser ganz und gar volkstümlichen Spiele Bescheid weiß, gibt es überhaupt keinen Rest. Auf eine Überraschung irgendwelcher Art kommt es den Leuten gar nicht an. Sie wollen Altes und Liebgewordenes, wollen Gekanntes in alter guter, vor allem in artistisch vollendeter Darstellung sehen. Wer ihnen das liefert, stellt sie vollauf zufrieden. Der mich begleitende Japaner, ein einfacher, aber intelligenter Handwerker aus Kyoto, der mir eine Menge hübscher Bambussachen verkauft hatte und im Anschluß daran so liebenswürdig war, auf die Mibu-Pantomimen hinzuweisen und selbst den Führer zu machen, konnte den Inhalt sämtlicher Programmstücke bis ins einzelste aufsagen und freute sich dennoch immer wieder von neuem, wenn dem Darsteller irgendeine komische Wendung auch diesesmal genau so wirksam glückte, wie er das nun schon seit Jahrzehnten hier draußen gewohnt ist.

Im ganzen wollte es mir scheinen, als ob in diesen Pantomimen

immer nur eine nicht allzu große Anzahl bestimmter Gesten, Bewegungen und Stellungen verwendet würden — als ob man nur typische Empfindungen und Situationen, diese dann aber mit schlagkräftigen Ausdrucksbewegungen, darstellen läßt, also nur so etwas wie Kerngebärden geben möchte. Namentlich bei den ernsteren Figuren, den Standespersonen, die viel mit besonderen, fast automatisch eingestellten Fächerpositionen und charakteristischen Kopfwendungen arbeiten und dabei mehr tanzen als gehen. Die komischen Figuren haben dann bei größerer Beweglichkeit schon mehr Freiheit, obwohl auch sie nach Möglichkeit vereinfachen, um auf alle Fälle deutlich zu bleiben. Daß sie manche ihrer Verrichtungen mit den Mitteln einer grotesken Akrobatik zur Darstellung bringen dürfen, erleichtert ihnen die Wirkung. Im ganzen muß man auch jetzt wieder, wie stets bei den Japanern, die gestische Phantasie bewundern, in der ihnen so leicht niemand gleichkommt. Noch dazu, wo man es hier mit lauter Dilettanten zu tun hat, die sonst im Laden hocken oder ihr Feld bestellen und nur einmal im Jahr auf einige Tage zusammentreffen, um den Leuten ihres Bezirks ein paar uralte Komödien vorzutanzen. Sobald es sich um eigene und eingewohnte Dinge handelt, ist der Japaner ein ebenso ausgezeichneter Komödiant wie dankbarer Zuschauer. Eine gewisse Breite in der Ausmalung der Geschehnisse, die uns auch in diesen dramatischen Kleinigkeiten wieder auffällt, stört ihn im allgemeinen nicht. Im Gegenteil. Dramatische Knappheit ist nicht seine Sache. Er will alles ordentlich auskosten und etwas von den Schauspielern haben, die ihn nun einmal in erster Linie interessieren, gleich, ob es sich um irgendwelche Berühmtheiten der Hauptstadt oder um seine eigenen Standes- und Leidensgenossen handelt.

Das Dainembutu-Kyogen hat als eine zwar primitive, aber durchaus geschlossene Kunst zu gelten, rein ästhetisch betrachtet als etwas eminent Spielerisches, ganz Unverfälschtes und Reines, wie man es heute nur noch ganz selten antrifft. Die anspruchslosen, meist etwas derben und zupackenden Sachen erinnern an unsere mittelalterlichen Fastnachtspossen: an die komischen Genrebilder und dramatisierten Anekdoten des alten Nürnberg. In ihren Stoffen wenigstens. Vom

Standpunkt des Japanischen aus sind sie dann in erster Linie dem No, und hier wieder dem No-Kyogen verwandt. Vor allem inhaltlich. Denn in der Form finden wir grundlegende Unterschiede. Das komische No-Spiel verwendet den Dialog und kennt die Masken nicht. Die stammen wieder vom ernsten No, dessen Stücke auch manchmal von pantomimischen Szenen durchsetzt sind. Jedenfalls handelt es sich beim Dainembutu-Kyogen um eine Spielgattung, die einzigartig in der gesamten Kunstgeschichte ist. Wahrscheinlich um etwas Ganzfrühes, das die in solchen Dingen ja sehr konservativen Japaner zu erhalten gewußt haben. Um Überreste der uralten Tänze und Tanzstücke, aus denen später das No herausfiltriert wurde. Es sind getanzte Anekdoten. Spaßhafte Volksgeschichten als dramatische Maskenscherze. Wortlose Bewegungsspiele einer vorsintflutlichen Schaubühne. Etwas vom Anfang körperlicher Darstellungskunst überhaupt. Im Aufbau von denkbar einfachster Struktur und im Gehalt von bescheidenster Kindhaftigkeit. Mit den typischen Figuren, die eine primitive Schaukunst auch sonst mit Vorliebe benützt: mit dem gestrengen Herrn, dem komischen Diener und der die anekdotische Pointe tragenden Gegenfigur. Es sind dramatische Pantomimen als Selbstzweck. Nicht so etwas wie eine Hilfsform zur Einkleidung von Tänzen oder tanzartigen Szenen oder von allerlei Ausstattungseffekten. Mit unseren europäischen Ballett- oder gar mit den Zirkuspantomimen haben diese Dinge nicht das geringste zu tun.

KOREANISCHES VARIÉTÉ

Die Theatergeschichte des ehemaligen Kaiserreichs Korea ist kurz und erbaulich. Sie beginnt mit der letzten Pariser Weltausstellung vom Jahre 1900 und endet ungefähr mit der Absetzung des Kaisers von Korea, im Jahre 1907 also.

Nicht lange vor Eröffnung der Ausstellung kam hier eines Tages ein Franzose nach der Hauptstadt Söul, um zu ergründen, ob man wohl eine Truppe koreanischer Sängerinnen und Tänzerinnen zusammenstellen und als besondere Attraktion nach Paris schicken könnte. Er handelte dabei im Auftrage eines sehr reichen Mannes, der sich für exotische Tänze und Tänzerinnen interessierte und eine ganze Straße orientalischer Teehäuser im Vergnügungsviertel der Ausstellung errichten wollte. Da unser Manager erfahren hatte, daß er nur dann auf Erfolg rechnen dürfte, wenn er den kaiserlichen Hof für ein derartiges Unternehmen zu gewinnen vermöchte, ging er sogleich an die richtige Adresse und wurde hier auch sehr gut aufgenommen. So konnte er sich über alles Wissenswerte orientieren und nach kurzer Zeit schon mit den besten Hoffnungen auf ein Gelingen des Planes nach Paris zurückreisen, um seinem Mäzen Bericht zu erstatten. Da dieser mit allem einverstanden war, schickte er unsern Manager — einen kleinen Kolonialbeamten aus Saigon übrigens — ohne Verzug wieder fort, um die ganze Sache zum Abschluß zu bringen.

Aber noch während der Vorarbeiten starb der Mäzen, und die trauernde Gattin, die seine Liebe für exotische Tänze und vor allem für die zugehörigen Tänzerinnen nie geteilt hatte, sperrte das Bankkonto. Sie erklärte, nicht verpflichtet zu sein, die hirnverbrannten Pläne ihres verstorbenen Gemahls weiter zu fördern. So fiel das ganze Unternehmen zum Schrecken des Franzosen ins Wasser, der jetzt mit seinen halbfertigen Arrangements in Söul saß und nicht wußte, wie er ohne finanzielle und moralische Unterstützung aus der Sache herauskommen sollte. Glücklicherweise war es ihm aber ge-

lungen, sich bei Hofe beliebt zu machen, so daß er dem Kaiser selbst sein Leid klagen konnte. Und zwar mit Erfolg. Dieser nette Mann hatte ja schon so vielen bedrängten Leuten geholfen, ohne sich aber leider jemals selbst helfen zu können. So wünschte er auch unsern Manager, als gewandten und offenbar sehr kunstverständigen Herrn, in seiner nächsten Umgebung zu behalten und ernannte ihn zum — Minendirektor, zum obersten Leiter der kaiserlichen Bergwerke. Ein Europäer muß alles können, sonst ist er nach Ansicht des Kaisers und seiner Koreaner eben kein Europäer. Was der neue Minendirektor als solcher geleistet hat, ist in den europäischen Kreisen Söuls nicht weiter bekannt geworden. Jedenfalls sollte er auch im neuen Amt noch Zeit finden, seinen Einfluß auf die künstlerischen Unternehmungen des Hofes auszuüben. So hatte er hier immer schon vom Theater erzählt. Korea und sein Kaiser wußten damals von einer Bühnenkunst großen Stils so gut wie nichts, eine Rückständigkeit, die nach Ansicht unseres Managers schleunigst behoben werden mußte. Er redete deshalb dem Kaiser so lange zu, bis dieser schließlich den Bau eines Theaters und das Dichten eines entsprechenden Theaterstückes befahl. Korea sollte damit endgültig in die Reihe der Kulturnationen eintreten.

Das Theater war bald errichtet und auch eine Truppe zusammengestellt. Zur Eröffnung gab es ein echtes koreanisches Nationalstück. Unter größtem Aufsehen und mit Erfolg. Als Darsteller nahm man kaiserliche Tänzerinnen und Mitglieder der Hofmusik, die noch durch Dilettanten aus der ersten Gesellschaft Koreas verstärkt wurden. Das Stück hatten eine Anzahl Freunde unseres Managers gemeinschaftlich gemacht, Koreaner und Europäer in trautem Verein, und zwar unter Anlehnung an eine bekannte koreanische Erzählung. Es handelte von dem Sohn eines hohen Beamten in der Provinz, der Beziehungen zu einer Tänzerin unterhält. Während er nun in der Hauptstadt Söul studieren muß, ist ein neuer Gouverneur in die betreffende Provinz versetzt worden, der sich alsbald in dieselbe Tänzerin verliebt. Da sie aber ihrem Studenten treu bleibt, läßt der Allmächtige sie ins Gefängnis werfen und auch sonst schlecht behandeln. Als der Freund dann nach vollendeten Studien zurückkommt,

erfährt er von den Leiden des Mädchens und befreit sie schließlich nach vielen Hindernissen aus den Klauen des Gouverneurs.

Das Stück ist oft gegeben worden. Auch hat man ein zweites folgen lassen, wobei es dann aber geblieben ist. Zwar hatte unser Manager große Pläne. Er wollte ein europäisches Orchester gründen und damit gleichzeitig eine koreanische Hofoper ins Leben rufen. Doch reichten hier wieder einmal die Mittel nicht, so sehr sich Majestät auch dafür zu interessieren geruhten. Die hohen Steuern flossen nach wie vor in die Taschen der Beamten, so daß auch den notwendigsten kulturellen Aufgaben das Geld fehlte. Dazu kamen jetzt die politischen Krisen, die bekanntlich zu einem vollständigen Zusammenbruch des Landes führten. Der Kaiser wurde abgesetzt, und mit all den anderen Herrlichkeiten verschwand auch das angehende Nationaltheater. Zunächst versuchte man es noch mit kinematographischen Vorstellungen. Bis das Haus von den Japanern bald ganz geschlossen wurde. Nicht allein aus politischen Gründen. Das ohnehin nur mit einhalb Stein starken Umfassungsmauern versehene Gebäude drohte jeden Augenblick einzustürzen. Auch von den Baugeldern des Theaters hatte man derzeit nur den kleinsten Teil für seine Zwecke verwendet.

Der einzige Versuch, so etwas wie eine koreanische Bühnenkunst zu schaffen, war damit kläglich gescheitert. Daß er mit untauglichen Mitteln und in einer Zeit unternommen wurde, wo die Nation ihrer politischen Auflösung entgegenging und nicht mehr im entferntesten die Kraft besaß, um neue und organisch gewachsene Kunst- und Kulturwerte zu gewinnen, läßt diesen an sich der Komik nicht entbehrenden Fall einer koreanischen Theatergründung schließlich doch tragisch erscheinen. Wenn überhaupt je die Notwendigkeit eines derartigen Versuchs gegeben war, so hat man den rechten Augenblick verpaßt. Und heute, wo durch die zielbewußte Arbeit der neuen Herren langsam eine Gesundung der wirtschaftlichen Verhältnisse des Landes eintritt, ist für derartige Dinge erst recht kein Raum. Die Japaner haben inzwischen ihre eigene Kunst ins Land gebracht. Koreanisch-nationale Bestrebungen werden sie niemals dulden oder gar unterstützen. Und gegen den Willen ihrer Eroberer

irgend etwas zu unternehmen, dazu fehlt es den Koreanern schon längst an Initiative. Sie sind froh, daß sie das Leben haben und in Ruhe ihre langen, dünnen Bambuspfeifen rauchen können. Nötigenfalls lassen sie sich auch jetzt noch, wie früher, etwas vorsingen oder vortanzen oder gehen ins Kino. Die ganz wenigen, die überhaupt ein Bedürfnis darnach empfinden. Denn die meisten kennen keine Schaukunst und vermissen sie nicht. Haben keine, weil sie sie nicht vermissen. Die Koreaner sind, außer den Ägyptern, das einzige Kulturvolk der Erde ohne Theater.

Was sie so nennen, ist schlechtes Variété. Variété ohne Abwechslung. Belanglos, eintönig und ohne artistische Reize. Entweder haben die Koreaner überhaupt kein Talent zur Schauspielkunst, oder die Rasse ist schon so heruntergekommen, daß sie nicht mehr die nötige Spielfreudigkeit aufbringen kann. Ganz Söul besitzt heute ein einziges Theater. Die sehr große Stadt einen einzigen Zuschauerraum für noch nicht ein halbes tausend Personen. Und auch das Unternehmen steht immer vor dem Zusammenbruch, weil es keinen abwechselnden Spielplan hat und leistungsfähige Kräfte fehlen. Man zeigt jeden Abend die paar letzten Dinge aus besseren Tagen. Mechanisch, wie Museumstücke, ohne innere Teilnahme, gewohnheitsmäßig. Auch in Korea gibt es immer noch einige, denen das Herumstehen vor den niedrigen Hütten auf die Dauer doch zu langweilig ist. Und die schlendern dann von Zeit zu Zeit ins Theater, um ewig Altes wieder einmal vorüberziehen zu lassen. Glücklich, daß sie sich dabei nicht anzustrengen brauchen. Die anderen aber bleiben lieber vor ihren Hütten. Mit nichts beschäftigt, mit nichts beschwert als einem dunkeln Bewußtsein von ihrer Existenz und dem beißenden Geschmack des schlechten Tabaks auf der Zunge.

In Korea lebt ein Volk ohne Phantasie, ohne jeden Sinn für Übersinnliches, für romantische Einstellung — ein Volk, das nicht spielt und sich nicht vorspielen läßt: ein gezeichnetes Volk, das keinerlei Illusionen mehr hat, seine Bedeutungslosigkeit mit müdem Lächeln quittiert und mit orientalischem Anstand trägt — ein armes und krankes, aber liebenswertes Volk. Ohne Wunsch zur Selbstbespiegelung, zur Erweiterung des eigenen Seins und Wesens ins Fessellose

hinein, ohne Bedürfnis nach kurzweiliger Auflehnung gegen das Nüchterne, Bestehende, das nur Reale. Ein von allen guten Geistern verlassenes, ein entgöttertes Volk. Immer noch mit Würde und Rassenbewußtsein. Aber entspannt und fatalistisch benommen. Ungeheuer sympathisch in der Anspruchslosigkeit zurückhaltender Sitten, in der unaufdringlichen Bescheidenheit eines überzarten, ganz und gar passiven Menschentums. Ein Volk ohne Theater, ein sterbendes Volk. Wo nicht mehr gespielt wird, wird auch nicht mehr gelebt, da wird nur noch vegetiert. Willen zum Spiel ist Willen zum Leben.

Das Theater in Korea ähnelt also dem in Kairo. Auch hier werden die Dinge mit jener Indolenz angeboten, die von vornherein alle Bühnenwirkung ausschließt. Selbst dann, wenn die paar Nummern wirklich gelingen und die eine oder andere den Reiz volkstümlicher Besonderheit hat, wie es hier im Laufe des Abends immerhin einige Male der Fall zu sein pflegt. Die Koreaner stehen auch als Volk dicht neben den Ägyptern. Ohne Wunsch nach Tätigkeiten und ohne Willen zu irgendwie höherer Lust. Ihre Tänzerinnen sind Dirnen, oder besser die Dirnen können auch etwas tanzen. Das ist alles und den heutigen Koreanern genug. Die körperlichen Darstellungen ihrer Mädchen halten den denkbar niedrigsten Rang. Den einer farblosen Nutz- und Zweckkunst. Sie sollen den Präsentationsakt beleben und die erotischen Präliminarien verzieren. Weiter nichts. Wie das ganz früher in Japan der Fall war. Korea ist in seiner Abwärtsbewegung auch in der Anschauungskunst so ziemlich wieder am Ausgangspunkt der geschichtlichen Entwicklung angelangt.

Man unterscheidet drei Klassen solcher Mädchen. Zunächst und vor allem die Ki-säng, die früher gleichsam eine geschlossene Gesellschaft bildeten. Als Regierungsdirnen sozusagen. Die meisten Beamten pflegten bei Abkommandierungen in die Provinz ihre Frauen nicht mitzunehmen. Ihnen wurden dann von Amts wegen Ki-säng zur Verfügung gestellt, die also nicht nur ein staatlich konzessionier-

tes, sondern geradezu ein staatlich beanspruchtes Gewerbe betrieben. Seit der Besetzung Koreas durch die Japaner hat man zwar mit dieser Sitte gebrochen. Doch wußten sich die Mädchen ihre Exklusivität dadurch zu wahren, daß sie einen Verein gründeten und damit auch weiterhin jede Berührung mit den anderen Frauen ihres Schlages ablehnten. Sie leben einzeln in besonderen, durch eine Glaslaterne kenntlich gemachten Häusern, wo sie Besuche empfangen. Allerdings kommen sie auf Einladung auch in gewisse vornehme Restaurants. Korea hat keine Teehäuser, sondern Weinhäuser. Im übrigen bilden diese Mädchen eine Klasse völlig für sich, und zwar keine sehr angesehene. Die Tochter einer Ki-säng wird und muß immer wieder Ki-säng werden. Dabei hat jedes einzelne Mädchen einen Zuhälter-Mann, der mit ihr zusammen den Betrieb des Hauses führt und der sie „heiratet", damit sie ihr Haar zum Knoten aufstecken kann, was in Korea nur Ehefrauen tun dürfen. Daß dieser „Mann" zumeist sonst noch Frau und Kinder hat, stört niemanden.

Die zweite Klasse der Freudenmädchen, die sogenannten Sampä, sind anspruchsloser im Auftreten und natürlich auch entsprechend billiger. Die besten unter ihnen tanzen und singen gelegentlich im Theater, wo die Ki-säng nur ungern mitwirken. Die dritte Klasse, die Unkun-dscha, sind reine Dirnen. Sie können gar nichts und stehen als Kaste so tief, daß sie überall größter Verachtung begegnen. Auch bei der Ki-säng und Sam-pä.

Im Gegensatz zu Japan, wo man familienweise ins Theater geht, sind in Korea die Geschlechter voneinander getrennt. Wie in China. Die Frauen und Kinder sitzen auf der linken Seite des Saales, und zwar auf dem Boden. Das ganze Mittelparkett und die rechte Seite nehmen die Männer ein. Auf Holzbänken. Und oben im Rang ist es ähnlich. Die Männer überwiegen also an Zahl. Im Gegensatz zu Europa, wo das Theaterpublikum durchaus feminin ist. Die wenigen Fremden hat man hinten im Parkett auf einer etwas erhöhten Estrade untergebracht. Verschlissene Polsterstühle sollen die Plätze hier

offenbar zu etwas Besonderm stempeln. Die Männer sind alle schneeweiß, die Frauen pastellfarbig gekleidet. Sämtlich in lange, fließende, hoch auf der Brust abgebundene Gewänder. Da der Saal besetzt ist, macht das Ganze einen höchst malerischen Eindruck. Wir Europäer gehören hier natürlich, wie immer, nicht ins Bild. Nirgends wurde es mir deutlicher, wie sehr wir doch eigentlich die gelassenen und gesitteten Menschen hier draußen stören müssen. Allein durch unsere Erscheinung. Von der aufdringlichen Art und anderen unsympathischen Eigenschaften des Europäers ganz zu schweigen.

Als erste Nummer tanzen vier als Mädchen verkleidete Knaben von zwölf bis vierzehn Jahren. Merkwürdigerweise mit ganz dunklen Brillen vor den Augen. Die Frauen des Landes sind den Koreanern zu häßlich. Sie ziehen deshalb hübsche Knaben als Mädchen an. Vielleicht ist diese ganze Tanzübung auch päderastischen Ursprungs. Die Kunstlosigkeit und Einförmigkeit ihrer choreographischen Struktur läßt eigentlich darauf schließen. Die Kinder tanzen zunächst paarweise. Aber nicht angefaßt, sondern neben-, hinter- oder voreinander. Manchmal im Kreise, zumeist aber dem Proszenium parallel. Ganz wahl- und regellos. Ohne Abwechslung und ungesteigert. Mit stereotypem Gesichtsausdruck und nichtssagenden Armbewegungen. Sie klappen die beiden Hände gleichzeitig nach links und dann wieder nach rechts hinüber. Ganz automatisch — rhythmisch aber ungefüllt. Nach einiger Zeit kommen dann vier Männer auf die Bühne. Besonders lange und gut gewachsene. Sie binden sich ein grünes Tuch um den Kopf und lassen dann je eins der Kinder auf ihre Schultern klettern. Worauf das temperamentlose und indifferente Spiel seinen Fortgang nimmt. Wie vorhin die Kinder, stolzieren jetzt die Männer mit ihrer Schulterlast auf der Bühne herum, indem sie mit den Unterschenkeln nach hinten ausschlagen und den Oberkörper in den Hüften hin und her bewegen, während die Knaben dazu ihre Arme hin und her schlenkern. So gehen sie paarweise hinter- und voreinander her, im Kreise herum und in allerlei Zickzackkursen. Bald drehen sie sich um die eigene Achse, bald springen sie mit geschlossenen Füßen nach vor- oder rückwärts. In immer schnellerm Tempo und lebhafterm

Rhythmus. Nach einiger Zeit werden sie dann ausgewechselt. Und zwar der Reihe nach, so daß mindestens immer drei Paare an der Arbeit sind. Jedenfalls ist der koreanische Mu-dong (Mu heißt der Tanz und dong der Knabe) trotz seiner nicht sehr anregenden Ausführung im Theater des heutigen Korea eine durchaus eigenartige, nirgendwo sonst bekannte choreographische Übung. Statt daß Mann und Frau nebeneinander, oder man darf neuerdings wohl sagen aneinander tanzen, tanzen sie hier aufeinander. Mit durchaus korrespondierenden Bewegungen. Leider nur in kunstlosem Gehopse, ohne Regel und Sinn und ohne Phantasie. Nicht als durchgebildetes Spiel der Paare, in irgendwie bewußt angelegter Gruppenbewegtheit, als eine Art von Akrobatentanz zum Beispiel. Die vier Paare springen und laufen sinnlos durcheinander. Immer mit denselben Gesten und im selben Schritt. Drei Viertelstunden lang. Ohne daß die Zuschauer nach etwas Neuem verlangen. Stumpf und dumpf sitzen sie da und sehen überhaupt nur gelegentlich zur Bühne hinauf. Und nie für lange. Bis der Regisseur wie ein Zugführer dazwischenpfeift und die Gardine von der Seite her vorziehen läßt.

Das Orchester sitzt hinten auf der Bühne. Es besteht aus einem scharf klingenden oboenartigen Blasinstrument, aus zwei Trommeln und Becken und macht einen furchtbaren Lärm im Viervierteltakt. Zur nächsten Nummer wird es noch um zwei kleine Rohrflöten und eine große Querflöte, sowie um die einsaitige Kniegeige verstärkt. Es gibt jetzt eine Art Vogelscheuchentanz. Von einem einzelnen Mädchen in langem, schwarzem Kleid mit knallroter Schärpe und weißer Haube. Sie geht auf den Fußspitzen, reckt sich, schlägt dann mit ihren Flügelärmeln nach allen Seiten aus und dreht sich dabei langsam auf der Stelle herum. Sehr ruhig und gemessen und nicht übel anzusehen. Schließlich hockt sie nieder und wickelt sich in die Falten ihres weit geschnittenen Kleides ein.

Im weitern Verlauf des Abends herrschen Sänger und Sängerinnen vor. Die Koreaner unterscheiden hier zwei verschiedene Methoden: den An-dschun-sori, den Gesang im Sitzen, und den Sön-sori, den Gesang im Stehen. Ihre Lieder können auf beide Arten gesungen werden. Doch pflegt man für den Sologesang den An-dschun-

sori, für Ensemblenummern den Sön-sori zu bevorzugen. In beiden Fällen begleiten sich die Vortragenden am liebsten selbst: auf der Koto, einem langen, zitherartigen Saiteninstrument, oder häufiger auf der Trommel, der großen, mit zwei verschieden gestimmten Fellen bezogenen, deren linkes, tieferes mit der Hand, deren rechtes, höheres dagegen mit einem Stock geschlagen wird, oder der kleinen Handtrommel, die der Spieler an einem Stiel zu halten und mit einem kleinen Stäbchen zu bearbeiten pflegt.

Die Koreaner haben keine häßlichen Stimmen und singen ihre meist getragenen Lieder im Tonfall kirchlicher Liturgien schlicht herunter. Trotz ihres Tremolierens, das manchmal fast zum Trillern wird, kommt die koreanische von allen orientalischen Gesangsmanieren der unsern am nächsten. Nur daß die Nerven des Europäers der Monotonie des Vortrags und dieser Ausdauer beim Singen im allgemeinen nicht standzuhalten vermögen. Übrigens erinnert die tremolierende Art der Koreaner an die türkischen Gebetsrufer, die sogenannten Muezzins. Da die Koreaner nachweislich in ihr heutiges Land eingewandert sind, dürfen hier vielleicht gewisse Beziehungen angenommen werden.

Neben Einzelvorträgen von Frauen zur Koto und von Männern und Frauen zur Trommel gab es zwei Ensemblenummern: eine minderwertigere, von sechs Mädchen aufgeführte, die sich in eine Reihe vor die Rampe stellten und ihre Vorträge mit eingelernten Gesten nach Art deutscher Tingeltangeldamen begleiteten, und eine interessantere, von vier Männern und drei Mädchen dargebotene, wo die Mitwirkenden in Gruppen allerlei Exerzitien zu ihrem Gesang ausführten und damit wichtige Stellen gliederten und unterstrichen.

Zwischendurch wurde natürlich immer wieder getanzt, und zwar jetzt stets von Mädchen. Artistisch weitaus das Beste lieferte ein Messertanz, den zwei Ki-säng mit großer Verve durchführten, inhaltlich das Unterhaltendste der Sung-mu, der berühmte koreanische Mönchstanz, der den Abend beschloß. Ihm liegt eine alte Geschichte zugrunde, wonach dereinst ein besonders frommer Bruder in den Bergen gelebt haben soll, den eines Tages plötzlich weltliche Gelüste anfochten, so daß er sich gegen den Willen seines Obern zur

Stadt begab und dort bis an sein Lebensende mit allerlei Dirnen verkehrte. Der Tanz schildert nun das Liebestreiben des Abtrünnigen und wird, außer von der Darstellerin des Mönches selbst, noch von acht Mädchen getanzt. Wie in allen orientalischen Ländern besteht auch in Korea die Neigung, die Pfaffen zu verulken. Denn das ist letzten Sinnes Anlaß und Zweck dieses zwar amüsanten, choreographisch aber recht unbedeutenden Tanzes.

Der Gesang scheint den Kunstfreunden in Korea die Hauptsache zu sein. Wie übrigens auch in Japan. Der wirklich vornehme und gebildete Japaner läßt sich von seiner Geisha in erster Linie etwas vorsingen, seltener etwas vortanzen. Jedenfalls bieten die koreanischen Tänze nicht viel Abwechslung. Außer dem Messer- und Mönchstanz soll es noch einen hübschen Wäscherinnentanz geben. Auch novellistische Tänze nach Art der japanischen. Doch habe ich nichts Derartiges gesehen, obwohl sich unser liebenswürdiger Generalkonsul Dr. Krüger alle Mühe gab, mich durch sein einheimisches Personal in die bisher von Europäern wenig beachtete Kunst des Landes einweihen zu lassen. Wahrscheinlich gibt es diese Dinge heute überhaupt nicht mehr, wo die geringen Bedürfnisse der paar Kunstfreunde mit einigen wenigen anspruchslosen Darbietungen leicht zufriedenzustellen sind.

Ein Theater im eigentlichen Sinne haben die Koreaner also nicht, haben es nie gehabt und werden es auch nicht mehr bekommen. Draußen im Lande soll man hin und wieder noch mit Marionetten spielen. Und auch von dramatischen Tänzen mit Masken hat mir der Konsulatsdolmetscher Yi etwas erzählt. Leider war aber nichts Näheres zu erfahren oder gar zu sehen. Die heutigen Koreaner sitzen eben vor Resten: vor ein paar Liedern und ein paar Tänzen. In einem einzigen kleinen Theater und verstreut in ein paar Weinhäusern. Mit Dirnen als Vortragende. Korea hat schon fünfzig Jahre vor Gutenberg mit beweglichen Lettern gedruckt. Allerdings meist chinesische Bücher. Die Beschäftigung mit ihrer eigenen Lite-

ratur galt nicht für vornehm. So verfiel auch das nicht allzu Reichliche, was sich hier entwickeln konnte. Bis zur vollständigen Auflösung aller Werte, deren wir in unseren Tagen Zeuge sind. Korea wurde reif für Japan. Schon vor mehr als einem Jahrzehnt hat es seinen Fuß auf das asiatisch-europäische Festland gesetzt. Es ist im Anmarsch.

CHINA



THEATER-DÄMMERUNG

Der „Teegarten zur glücklichen Vorbedeutung" (Dchi-hsiang Tschü-yüan) ist eins der schönsten und neuesten Theater in Peking. Es hat ein großes Parterre und nur einen Rang, wo die Frauen sitzen. Mandschumädchen in groß geblümten Brokatkleidern und flügelartigem Kopfputz, vornehm und gelassen, mit rot- und weißgeschminkten runden Gesichtern, wie Zuckerpuppen. Und Chinesinnen in ihren breiten Hosen und bis auf die Knie reichenden Jacken aus starrer Seide, mit glattgescheitelten Haaren, noch pagodenhafter, sehr blaß und wächsern. Ganz selten ist eine darunter, die sich nach europäischer Art zurechtgemacht hat, in schwarzem Moirérock, mit Stöckelschuhen und welliger Frisur. Im Saal unten sitzen nur Männer. Vor der Bühne an Tischen, weiter hinten auf langen Bänken. Echte Typen zumeist, die langstieligen Pfeifen in den gepflegten Händen. Von den Jüngeren manche schon ohne Zopf, aber stets noch in chinesischer Kleidung, der schönsten und elegantesten dieser Erde. Sogar die Kulis sehen hier nach etwas aus.

Die Bühne ragt vor dem mittlern Drittel der hintern Schmalwand als Podium von etwa vier Meter Länge und Breite in den Saal hinein und ist durch eine niedrige Balustrade abgeschlossen. Sie erinnert an die japanische No- und an die altenglische Shakespeare-Szene und stellt einen neutralen Spielplatz dar. Ohne Vorhang und ohne jede Ausstattung. Das Orchester sitzt mitten vor der Hinterwand. Regellos, lässig und ohne Würde. In einer Stärke von fünf oder sechs Mann, die ungefähr die doppelte Anzahl von Instrumenten bedienen. Rechts und links davon sind die Auftritte der Darsteller. Schmale und niedrige Öffnungen mit dunklen Vorhängen. Der rote Abschlußgobelin wird durch zwei scheußliche moderne Fahnen verunziert, deren breite Flächen aus fünf verschiedenfarbigen Streifen bestehen. Als Symbole der neuen chinesischen Republik.

Wir kommen mitten in ein sogenanntes Zivilstück hinein. Der

Zusammenhang des Ganzen ist mir in der Eile nicht klarzumachen. Meine Führer können nur immer Einzelheiten erläutern, was bei dem ungeheuren Lärm des Orchesters ohnehin seine Schwierigkeiten hat. Die Szene spielt gerade vor und auf einer Stadtmauer. Das heißt, zwei Kulis halten an zwei senkrechten Bambusstangen einen grünen Wandschirm. Will jemand in die Stadt hinein oder aus der Stadt heraus, so zieht ein dritter Kuli jedesmal einen schwarzen Lappen weg, der bisher ein viereckiges Loch im Wandschirm verdeckt hatte. Von der einen Seite treten jetzt zwei höhere Militärpersonen auf. Und zwar zu Pferde. Das heißt, sie teilen mit einer Reitgerte nach links und rechts Lufthiebe aus. So gehen sie ein paarmal über die Bühne und steigen dann ab. Das heißt, sie heben automatisch das linke Bein und setzen es nach rechts hinüber. Dann kommen von der andern Seite die Feinde, worauf sofort eine Schlacht entbrennt. Das heißt, man fuchtelt einander mit den Speeren vor der Nase herum. Bis die Gegner nach wenigen Sekunden schon ihre Unterlegenheit erkennen und ausrücken. Der eine der beiden Generäle besteigt jetzt einen hohen Berg, um zu sehen, ob das Land von Feinden frei ist. Das heißt, er stellt sich auf einen Stuhl, den ein Kuli hereinbringt. Nachdem er die Überzeugung gewonnen hat, daß die Gefahr vorüber, geht er mit seinem Kollegen wieder ab. Jetzt tritt ein schrecklich hergerichteter Mann auf, mit bunt bemaltem Gesicht und bis zum Nabel reichendem schwarzen Bart. Der Gegenspieler im Stück, den man mit Recht den Fürchterlichen nennt. Was er sinnt, ist Schrecken, und was er spricht, ist Pathos. Schon sein Gang läßt Schlimmes vermuten. Er geht mit gespreizten Beinen, hält die Arme fast in Schulterhöhe leicht gekrümmt vom Körper ab und ruckt zuzeiten mit dem Kopf hin und her. Rollenden Auges und mit gierigen Lippen. Er stellt sich fauchend als irgendein Rächer vor und erklärt den Leuten, was er zu tun gedenkt. Wenn ich meinen Begleiter recht verstehe, möchte er seine Gattin befreien. Offenbar die hübsche junge Frau, die inzwischen auf einen Stuhl geklettert und hinter dem grünen Wandschirm mit dem Kopf sichtbar geworden ist. Als sie berichtet, daß man sie nicht freiwillig ausliefern wolle, befiehlt der Fürchterliche, die Stadt in die Luft

zu sprengen. Was alsbald geschieht. Das heißt, Kulis brennen Feuerwerkskörper ab. Dann wird er eingelassen, und das Stadttor verschwindet von der Szene. Das heißt, die Kulis laufen mit den Stangen und Lappen nach rechts hinten weg. Die Frau und ihr Befreier machen jetzt einen Rundgang um die Bühne. Das heißt, sie gehen nach Hause. Hier erst beginnt die Auseinandersetzung. Der Mann stellt allerlei verfängliche Fragen, die von der Frau mit steigender Erregung beantwortet werden. Schließlich reicht ihm der Kuli ein schwarzes Kissen, womit er seine Augen bedeckt. Das heißt, er schämt sich. Warum, war im Augenblick nicht genau zu ergründen, da wir kaum die Hälfte des Stückes gesehen hatten und den Zusammenhang nicht einwandfrei feststellen konnten. Wahrscheinlich ist es der Frau gelungen, sich von jedem Verdacht des offenbar sehr mißtrauischen Herrn Gemahls zu reinigen. Die moralische Niederlage des Fürchterlichen beschließt dann das Stück. Ohne daß jetzt eine Pause eintritt. Erholung braucht der Chinese nicht. Im Gegenteil. Auch die kürzesten Zwischenakte würden ihn aus der Stimmung bringen, aus jenem geistigen Dämmerzustand, den er für seine Mußestunden liebt, und den ihm besonders auch das Theater vermitteln soll. So ist das Nachspiel des einen Stückes jedesmal das Vorspiel des nächsten. Das Orchester bricht nie ab. Der Lärm dauert ununterbrochen viele Stunden. Sobald die Musiker nicht mehr können, werden sie ausgewechselt. Einzeln und oft mitten im Stück.

Es gibt jetzt ein sogenanntes Kriegsspiel. Aus der Tang-Dynastie (von 618—907 nach Christi Geburt). Chia-hsing-fu heißt es. Nach der Stadt, die hier im Mittelpunkt steht. Ein gewisser Herr Lo hatte damals mit allerlei Raubrittern Beziehungen angeknüpft und ihrem gefährlichen Treiben Vorschub geleistet, weshalb ihn der Polizeipräfekt eines Tages ins Gefängnis warf. Als dies die Raubritter hörten, schickten sie einen Trupp Bewaffneter ab, um Herrn Lo zu befreien. Obwohl sie bei dunkler Nacht in die Stadt eindrangen, wurden sie dennoch von Patrouillen abgefaßt und am nächsten Tage vom Präfekten zum Tode verurteilt. Nur einem gelang es, zu entkommen und den Führer der Raubritter vom Schicksal der anderen

zu unterrichten. Dieser hatte daraufhin nichts Eiligeres zu tun, als sein ganzes Amazonenheer zusammenzurufen und den Gefangenen zu Hilfe zu eilen. Glücklicherweise kam er gerade in dem Augenblick vor den Toren der Stadt an, wo die Hinrichtung stattfinden sollte. Eine furchtbare Schlacht entspann sich, in der die Raubritter Sieger blieben, so daß mit den eigenen Leuten auch Herr Lo befreit werden konnte.

Das Stück ging als eine Art Kriegstanz in Szene. Mit der großen Schlacht im Höhepunkt. Unter kaum noch erträglichem Lärm des Orchesters. Und zwar entwickelte sich diese Schlacht seltsamerweise aus reinen Akrobatenspielen. Schon vorher hatte der Räuberhauptmann in einem Tanzfurioso seine kriegerische Kunst gezeigt. Dann füllt sich die Bühne mit jüngeren Leuten, die zunächst eine glänzende Zirkusnummer darbieten. Gewandt, elegant und präzise, mit Schwung und Schmiß, in fliegendem Tempo. Ein Fangballspiel mit Körpern hebt an, Arm- und Beinakrobatik von verblüffender Leichtigkeit der mannigfachen Tricks. Man schlägt ganze Ketten von Saltomortales, springt einander zu Menschenpyramiden auf Schultern und Köpfe, fliegt im Hechtsprung über die ganze Bühne und läuft auf den Händen die Abschlußbarrière entlang. Und alles in wohlberechneter Steigerung. Immer mehr Kämpfer treten von beiden Seiten dazu, und immer kriegerischer wird ihr Gebaren. Ein Ringen und Boxen beginnt, ein Knuffen und Puffen, Stoßen und Schlagen, ein Fliehen, Huschen und Haschen. Bis endlich der Raubritter selbst dazwischenfährt und ihm gegenüber der Stadtpräfekt. Das Spiel ist jetzt vollends zur Schlacht geworden. Zu einer wahren Orgie bewegter Körper, Glieder und Waffen. Kaum, daß noch einzelne Kämpfer zu unterscheiden sind. Ganze Knäuel rotierender Menschenleiber füllen das Podium. Speere blitzen auf und bloße Schwerter. Ein wildes Gerassel ertönt, ein Stampfen und Fallen, Klirren und Klappern. Alles in fabelhaftem Rhythmus, durchaus geregelt und gekonnt. Von unerhörtem Temperament getragen, von einer Tanz-, Kampf- und Spiellust sondergleichen. Bis das ganze Gewimmel plötzlich erstarrt. Mit dem Abschlußknall sämtlicher Pauken, Trommeln, Gongs und Becken stehen alle wie Karyatiden da. Wie aus Stein

gemeißelt. Der Stadtpräfekt ist mit einem Saltomortale tot zu Boden gefallen, und der Raubritter, der ihn getroffen hat, mit einem Satz über ihn weggesprungen. Die Schlacht ging aus. In der Kulmination. Der höchste Affekt brachte die Lösung. Ohne Beschränkung und unangezweifelt. Der Getötete wird feierlichst hinausgetragen. Lautlos und ohne jede Bewegung der anderen. Dann folgt noch ein kurzes Blutgericht. Des Präfekten erster Leutnant hat ebenfalls sein Leben verwirkt. Ein einziger Streich wirft ihn zu Boden. Man schleift den Betäubten hinaus und läßt den Henker folgen. Nach einigen Sekunden schon wird sein Körper dem Raubritter vor die Füße geworfen. Als Puppe. Und der abgeschlagene Kopf auf einer Schüssel hereingebracht. Unter dem Freudengeheul der Sieger.

Dann gibt es wieder ein Zivilstück, und zwar ein sehr berühmtes. Eine Liebesgeschichte. Ebenfalls aus der Tang-Dynastie. Bürgerliche und kriegerische Spiele pflegen im Programm der chinesischen Bühne miteinander abzuwechseln. Doch haben die Zivilstücke künstlerisch etwas mehr zu bedeuten als die Kriegsstücke, die stets nur sehr einfachen und belanglosen Inhalts sind und in erster Linie die Möglichkeit zu Aufzügen, Tänzen und Schlachten bieten sollen. Im übrigen werden auch in den Zivilstücken die Geschehnisse meist nur angedeutet und lediglich die Hauptstationen der Handlung passiert. Und zwar im Schnellzugtempo. Der spärliche Dialog hat durchaus aphoristischen Charakter und geht jedesmal auf den Kern der Dinge. Bald im Sprech-, bald im Gesangston. Und zwar nähert sich das Sprechen manchmal dem Singen und das Singen dann wieder dem Sprechen. Es gibt Zwischenstufen mit unmerklichen Übergängen. Gesang und Dialog folgen hier nicht so unvermittelt aufeinander, wie etwa bei uns in den Spielopern. Durch das Einstilisieren der bloßen Rede findet eine Angleichung an die gesungenen Partien statt. So spricht der Liebhaber des Stückes jedesmal in hoher Fistel. Ebenso das junge Mädchen. Wogegen ein paar Dienstbotenszenen natürlicher anmuten. Die Darsteller brauchen hier offenbar keine stilistische Bindung zu beobachten. Ähnlich wie bei Shakespeare und anderen Dramatikern, die ja ihre volkstümlichen Auftritte ebenfalls in einer besondern Dienerprosa geschrieben haben.

Das wieder unmittelbar folgende Kriegsspiel ähnelt dem frühern. Auch hier ist die rhythmisch straffe und intensive Bewegtheit das Fundament des gesamten Darstellungskomplexes. Auch hier gibt es eine bunte Folge von Auf- und Abmärschen, Kämpfen und Spielen. Die Evolutionen meist im Geschwindschritt, die Tänze bei aller Hast mit wohltuender Sicherheit und choreographischer Akkuratesse. Die magere Handlung also größtenteils in pantomimisch-akrobatischer Darstellung. Nur ganz selten wird etwas geredet, um die Geschehnisse weiterzubringen. Meist spielt das Orchester allein. Ähnlich wie in den japanischen Tanzstücken. Nur daß in China alles mehr auf das rein Kriegerische komponiert ist. Wie gewöhnlich steht auch hier ein Barbarenkönig im Mittelpunkt der Handlung, der mit seinen Leuten von einem berühmten chinesischen General zu Paaren getrieben wird. Das Ganze mündet in ein Pandämonium nackter Leiber. Mit einer endlosen Tanzarie des Fürchterlichen als Mittelpunkt, der alle übrigen an Wildheit noch um ein Erkleckliches übertrifft. Wie im Krampf geschüttelt tobt er zwischen den Genossen umher. Bis zum Ersticken mit Wut geladen. Erst ein minutenlanges Wirbeln um die eigene Achse bringt ihm Erleichterung. Das heisere Gekrächze hinten im Halse läuft in ein wildes Tiergebrüll aus.

Jetzt tritt eine Pause ein. Ganz gegen Brauch und Abrede. Und ein Raunen geht durch das Haus. Schnell werden die Teetassen nachgefüllt und die Pfeifen von neuem gestopft. Dann setzt das Orchester wieder an. Zum Hauptereignis des Abends, dem Auftreten des größten chinesischen Schauspielers und damit natürlich auch des größten Schauspielers der Welt. So wenigstens erzählten uns schon die Kulis bei der Anfahrt vor dem Theater. Er heißt Tan-dchin-pei und ist gleich hervorragend im Zivil- und Militärstück. Trotz seiner achtundsechzig Jahre und trotz des völlig ruinierten Organs. Doch legt der Chinese darauf keinen allzu großen Wert. Ihm ist die Beherrschung des mimischen und gestischen Ausdrucks und der Sprech- und Gesangstechnik das Wesentlichere. Und hierin soll der Alte (wie man ihn kurz zu nennen liebt) nicht seinesgleichen haben, weshalb sein Auftreten jedesmal zum nationalen Fest wird. Nur drei- oder viermal im Jahre pflegt er die besten Kräfte der

chinesischen Bühne für die Darstellung des einen oder andern besonders gern gesehenen Stückes um sich zu vereinigen. Er bekommt dann tausend Dollar an einem solchen Abend und dazu Ehrungen in Fülle.

Heute spielt er die Hauptrolle in dem Drama Ssu-lang-tan-mu („Der vierte Sohn erkundigt sich nach der Mutter"). Mit einer Handlung aus der Sung-Dynastie (von 960—1126 nach Christi Geburt). Zur Zeit der Mongolenkämpfe. Es ist viel umfangreicher als die übrigen Stücke des Programms, auch besser gearbeitet und in manchen Partien von einer gewissen seelischen Ausladung. Während jene nur etwa zwanzig bis dreißig Minuten dauern, folgt hier zwei lange Stunden Szene auf Szene. Ohne Unterbrechung und ohne daß die Spannung des Publikums auch nur im geringsten nachläßt. Jede Nuance des Alten wird stürmisch bejubelt, jeder Abgang und Auftritt minutenlang applaudiert.

Der General Yang-yen-hui (den der Alte spielt) war in einer unglücklichen Schlacht von den Mongolen gefangengenommen worden. Doch behandelte man ihn gut. Da er sich die Gunst der Königin-Witwe zu erringen wußte, gab sie ihm sogar ihre Tochter, die Prinzessin, zur Frau, die dann alsbald einem Kinde das Leben schenkte. Mit der Zeit bekam aber Yang-yen-hui Heimweh nach seiner Mutter und ging in Trübsal einher, weshalb ihn die Gattin eines Tages über sein Benehmen zur Rede stellte. Zunächst machte er Ausflüchte, gestand ihr schließlich aber doch alles ein, worauf sie ihm ihre Hilfe versprach, wenn er schwören würde, bis zur fünften Nachtwache zu ihr und ihrem Kinde zurückzukehren. Schon die Heimwehszene ist eine Meisterleistung des Alten. In einem langen Monolog erzählt er seine Geschichte und kündet von stillem Leid. Ein Weinkrampf befällt ihn. Zum Schluchzen der Geigen. Dann hebt er allmählich zu singen an. Mit erschütterndem Ausdruck wehmütigen Schmerzes. Als die Prinzessin auftritt, bricht er jäh ab und versucht heiter zu erscheinen. Doch sieht sie noch Tränen in seinen Augen und fragt ihn, warum er geweint habe. Lange schweigt er betroffen. Endlich nehmen sie auf Stühlen Platz. Wie zu einer feierlichen Handlung. Langsam und gemessen und einander

gegenüber. Dann beichtet er. Mit verhaltener Eindringlichkeit. Während sie unbeweglich dasitzt und keinen Blick von seinem Munde wendet.

Die Prinzessin wird von Mei-lan-fang gespielt, dem berühmtesten Frauendarsteller der chinesischen Bühne. In der Kostümierung einer Mandschu-Dame. Als das Puppenhafteste und in dieser Art Bezauberndste, was sich denken läßt. Fein und grazil — schön, echt und edel. Als eine Offenbarung vom Wesen der orientalischen Frau in der Darstellung eines Mannes. Ähnlich wie in Japan. Die große schwarze Flügelhaube sitzt mit ihrem silbrig-grünen Stirnband auf dem glattgescheitelten schwarzen Haar, das an den Schläfen bis zu den Ohrläppchen hin in schmalem Ansatz heruntergezogen ist. Meergrüner Seidenbrokat fällt sackartig am überschlanken Körper herunter. Das ovale, von seltenem Charme verklärte Gesicht wächst, bewußt, aber diskret geschminkt und in seinen wesentlichen Linien nachgezeichnet, aus dem hohen, bis ans Ohr reichenden Kragen heraus. Ihre Bewegungen sind von sicherer Anmut und betonter Jungfräulichkeit. Mimik und Gesten von größter Zurückhaltung und faszinierender Noblesse. Was sie immer sagt und tut, bezeugt die Vornehmheit eines zu innerer und äußerer Ruhe eingegangenen Kulturmenschen, einer durchaus beherrschten zartsinnigen Frauenseele. Als sie geschworen hat, daß sie ihren Herrn und Gemahl nicht verraten wird, wenn er die Stadt heimlich verlassen sollte, fällt sie ganz langsam und gebeugten Kopfes auf die Knie, nimmt dann seinen Arm auf die flachen Hände und legt ihre Stirn auf seine Finger. In dieser Stellung schwört nun auch er, zur fünften Nachtwache zurückzukehren.

Die nächste Szene spielt im Zelt der Königin-Witwe. Es wird durch eine Art von Rahmen markiert. Zwei mit rotem Tuch bewickelte Stangen sind oben durch ein Querholz verbunden. Die Herrscherin soll hier Audienz halten. Kulis bringen den Thronsessel und einen Hocker mit Siegelkasten und Kommandostab. Diesen Kommandostab muß die Prinzessin auf irgendeine Weise an sich bringen, damit General Yang die Grenze passieren kann. Zunächst tritt die Königin-Witwe auf. Von Kung-yün-pu gespielt. Allein, ohne

jeden Hofstaat. Langsam nur kommt sie näher. Schritt auf Schritt. Bis vorn an die Brüstung. Wie aus Erz gegossen steht sie da. Groß, unnahbar und ehrfurchtgebietend. So etwa muß man sich die alte Kaiserin Tsu-Hsi vorstellen, die bis in die letzte Zeit der Monarchie hinein jahrzehntelang trotz Kaiser und Hofgewaltige über das Reich der Mitte geherrscht hat. Grausam und despotisch vielleicht, im ganzen aber nicht zu seinem Schaden. Als eine der ganz wenigen ganz genialen Frauen der Weltgeschichte. Voller Adel und voller Kraft. Eine Herrscherin von Schicksals Gnaden. Eine Auserwählte und Berufene. So wie diese Frau hier muß sie ausgesehen haben. Die ganz Würde ist, Ruhe und Überlegenheit. Dazu einen bäurisch harten Zug im Gesicht hat. Von der etwas Dämonisches ausgeht, etwas Menschlich-Unmenschliches, Übermenschliches. Sie spricht ununterbrochen und lange, berichtet von dem, was ihres Amts ist und erzählt von ihren Gefühlen, Wünschen und Absichten. Endlich setzt sie sich im Zelt nieder. Drei tiefe Gongschläge künden den Harrenden die jetzt beginnende Audienz. Als erste erscheint die Prinzessin, ihre Tochter. Mit dem kleinen Kinde im Arm. Sie fällt zur Begrüßung auf die Knie, beugt mit lose verschränkten Armen das Haupt und tauscht so mit der Mutter allerlei Segenswünsche. Dann erhebt sie sich und tritt auf den Wink der Königin nach links hinüber, so daß ihr der rechts auf dem Siegelkasten liegende Kommandostab nicht ohne weiteres erreichbar ist. Sie muß deshalb ihre Zuflucht zu einer List nehmen und kneift ihr Kind in den Arm. Als es aufschreit, fragt die Alte, was ihm denn fehle, worauf die Prinzessin antwortet, daß es den Kommandostab haben wolle, um damit zu spielen. Da aber schon das bloße Begehren dieses fürstlichen Requisites ein Staatsverbrechen ist, müsse das Kind sterben. Und schon will sie es erdrosseln, als die Königin dazwischenfährt und ihm den Kommandostab schenkt.

Das Zelt wird jetzt fortgetragen, samt Thronsessel und Hocker. Und andere Kulis bringen zwei einfache Stühle. Die nächste Szene spielt wieder beim General, der auf den zur Reise notwendigen Kommandostab wartet. Als die Prinzessin auftritt, zeigt sie betrübte Mienen. Sie will den Gatten zunächst ein wenig necken und sagt,

daß sie ohne Erfolg zurückkehre und in der ganzen Sache nichts weiter tun könne. Das Kind habe alles verdorben. Und schon will Yang von neuem in Trübsal verfallen, als sie den Kommandostab aus ihrem Ärmel hervorzieht. Mit kindlich-rührender Geste und bezauberndem Lächeln. Kniend nimmt er ihn in Empfang. Dann aber drängt er, Abschied zu nehmen. Nach einer herzzerreißenden Szene steigt er zu Pferde, das heißt, er macht die charakteristische Beinbewegung und verläßt schnell die Bühne. Worauf auch sie schluchzend ganz langsam hinausgeht.

Als er zur Grenze kommt, halten hier Soldaten Wache. Seltsam herausstaffierte Kerle. Die Barbaren, also auch die Mongolen, werden im chinesischen Theater jedesmal als Clowns dargestellt, mit weißen Nasen, wallroßartigen Schnauzbärten und groteskem Kopfputz. Da der General den Kommandostab der Königin-Witwe als Legitimation vorweisen kann, darf er passieren. Auf chinesischem Gebiet trifft er dann gleich seinen Neffen Yang-tsung-pao, der mit einigen anderen Leuten Patrouille geht. Da dieser ihn für einen Spion hält, wird er zum Oberkommandierenden der chinesischen Truppen geführt, in dem der Gefangene einen seiner Brüder, und zwar den sechsten, wiederfindet. Yang erzählt nun seine ganze Geschichte, worauf er zur Mutter gebracht und in Gegenwart der beiden Schwestern empfangen wird, zwei besonders schönen Mädchen in pfirsichfarbenen und türkisblauen Gewändern, exotische Blüten frischer, aber beherrschter Jugend. Zwar gibt es zu guter Letzt dann noch allerlei Komplikationen, da der Sohn die Mutter zunächst nicht erkennt. Schließlich löst sich aber doch alles in eitel Rührung auf. Der Heimgekehrte führt die Mutter zum Hochsitz und macht den dreimaligen großen Kotau. Zu eigentümlichen Schlägen der Gongs, die jetzt wie Kirchenglocken klingen. Hohe kurze und leise verhallende tiefe Töne wechseln in feierlichem Rhythmus miteinander ab. Womit dann das Stück abschließt oder vielmehr abbricht. Denn die Handlung könnte immer so weitergehen. Selbst dieses verhältnismäßig hochstehende Drama bringt keinerlei Verwicklungen, sondern nur eine durch die Hauptfigur lose verknüpfte epische Szenenfolge. Immer neue Personen treten auf und mit dem General in irgendwelche Be-

ziehung. Ein Drama als literarisch-theoretisches Kunstwerk, als künstlerisch geformten Organismus kennt der Chinese nicht.

Die Aufführung dieses Stückes war ersten Ranges. Ich habe auch in Japan kaum Grandioseres gesehen. Die berühmtesten Schauspieler des ganzen Landes wirkten hier zu einer erlesenen Kunstfeier zusammen, die paar guten unter den vielen schlechten. Man spielte bei aller Diskretion doch mit so rein menschlicher Fülle und einer Hingegebenheit an die darzustellende Figur, bei aller Keuschheit im Gebrauch der Mittel doch wieder mit einer alles verklärenden Ironie des zu beglückender Erkenntnis eingegangenen Weltkindes, wie ich es nur noch bei Stanislawskis Russen erlebt habe. Dabei erschien das Ganze leicht verwittert und mit einer Staubschicht überzogen. Auf eine gewisse Entfernung hin entrückt und in den Einzelheiten nicht immer ganz erkenntlich. Im Kleinen manchmal verschwommen, im Großen stets von schlagender Deutlichkeit. Klar im Kern, von primitiver Monumentalität und doch in allen möglichen Farben schillernd. Zum Greifen nahe und doch an eine andere Erscheinungswelt gebunden. Es gab eigentlich nur rein Schauspielerisches; Ausdruckswerte des schön und stilvoll hergerichteten Menschen. Das aber in höchster Vollendung. Keine Ensemblekunst in unserm Sinne, nichts mühselig Ein- und Abgestimmtes, mit aufdringlichen Hilfen technisch-dekorativer Apparate. Nur Einzelleistungen von sublimster Feinheit und doch wieder von unerbittlicher Schlagkraft, von liebenswürdigster Delikatesse und durchsichtigster Struktur. Menschendarstellungen, die sich kraft ihrer eigenen Vollendung zu einer zwanglos-zwangvollen Totalität dramatischer Geschehnisse rundeten. So stark, so echt und so überzeugend, daß Seele und Sinne in Inbrunst erschauerten. Man wurde ergriffen und gefesselt, wunschlos und dankbar. Einmal ganz ohne Widerspruch trat man nachher in die wundersame Sommernacht hinaus, wo heute sogar die Kulis schwiegen. Auch hier spürte jeder die große Stunde und barg sich im Schatten des nationalen Ereignisses, das nicht durch kleinliche Äußerungen täglicher Not entweiht werden durfte. Auch in der Masse war heute ein Stück alten Chinesentums lebendig.

Alles, was ich sonst noch in Pekinger Theatern sah, war Schmiere

dagegen. Wie aus längst verwehten Zeiten ragte diese Aufführung in die lauten und rohen Werkelspiele des heutigen China hinein. Als ein letzter Rest aus großen Tagen, der froh machte und traurig zugleich. Denn mit dem Alten da droben und den paar seinesgleichen um ihn wird schon in einigen Jahren auch die Bühnenkunst dahingegangen sein, wie so manches andere, wie eigentlich alles hierzulande dahingeht, was Glanz hatte und Farbe und Eigenart. Das Volk, das sich selbst das himmlische nennt und seit Jahrtausenden in der Einbildung lebt, als besonderer Liebling des Höchsten um den Mittelpunkt der Erde zu wohnen, läßt bekanntlich alles verkommen und zerfallen, was dereinst groß und göttlich war.

Von den anderen Aufführungen ist deshalb nur noch wenig zu berichten. Die Kriegsspiele weichen ohnehin so wenig voneinander ab, daß sie schließlich gar nicht mehr als Stücke, sondern nur noch als Tanzpotpourris wirken. Und ähnlich steht es mit den Zivilspielen, die im allgemeinen zwar vielfältiger angelegt und stofflich bedeutungsvoller sind, auch hin und wieder, im Typischen wenigstens, mit seelischen Begründungen arbeiten — die aber dennoch durch die abrupte Szenenführung und die aphoristische Art der Charakterisierung von Handlungen und Menschen bei Europäern kein großes Verständnis finden. Von der Posse, der dritten Gattung des chinesischen Theaters, ganz zu schweigen, deren Schimpf- und Prügelszenen uns ganz kalt lassen. Die Schimpfszenen, weil ihre zahlreichen Wortspiele und Wortwitze dem Fremden nicht ohne weiteres eingehen und ihr Sinn auch von den geschicktesten Dolmetschern in der Eile nicht zu klären ist — die Prügelszenen, weil wir für derartig ausgiebige und monotone Raufereien keine Organe haben, selbst wenn die dazu notwendigen Nerven aufzubringen wären.

Am besten gefielen mir noch ein paar Zivilspiele, die ich eines Tages in dem Theater Dchi-hsiang Tasha-yüan sah. Das erste handelte von einem Gutsherrn, der keine Kinder, dafür aber einen verlodderten Neffen hat. Daß sich einer seiner Bauern an vier recht-

schaffenen Söhnen erfreuen darf, läßt ihn sein Schicksal nur noch härter empfinden. Bei Beginn des Stückes kehrt der verlorene Neffe ohne jede Mittel ins Haus des Onkels zurück. Er tritt verlegen von links auf und wird von einem Diener nach seinem Begehr gefragt. Auf der linken Seite der Bühne also. Nachdem er seinen reumütigen Entschluß kundgegeben hat, erklärt sich der Diener bereit, ihn ins Haus zu führen. Inzwischen ist der Onkel von rechts aufgetreten und auf der rechten Seite der Bühne stehengeblieben. Der Diener geht jetzt zu ihm hinüber und meldet, daß der Neffe vorgelassen zu werden wünscht. Nach längerer Überlegung befiehlt der Onkel endlich, den Sünder herzubringen. Dann setzt er sich in der Mitte der Bühne auf einen Stuhl, während der Diener dem Neffen ausrichtet, daß der Onkel ihn empfangen wolle. Neffe und Diener spazieren jetzt auf der linken Seite der Bühne einige Male auf und ab. Das heißt, sie begeben sich ins Zimmer des Onkels. Dann fängt der Neffe zu reden an. Schüchtern, zerknirscht, schlotternd und stotternd. Doch scheint den Onkel die Art und Weise seiner Entschuldigungen nicht vollends zu befriedigen. Denn plötzlich springt er auf, gibt dem Neffen eine schallende Ohrfeige und prügelt ihn dann weidlich durch. Das heißt, er berührt mit einem langen Stock seine rechte Schulter, worauf der Neffe auf das Gesäß fällt, aber gleich wieder hochspringt. Eine Prozedur, die ein paar Dutzend Male wiederholt wird. Immer im Kreise herum. Bis er schließlich wie tot liegen bleibt. Dann erst läßt der Alte erschöpft von ihm ab. Mit lauten Verwünschungen über sein liederliches Gebaren. Inzwischen hat der Diener auch der Frau des Onkels die Rückkehr des Neffen gemeldet, was die alte Dame in um so größere Aufregung versetzt, als gleichzeitig das jämmerliche Geschrei des Mißhandelten zu ihr dringt. Wie außer sich kommt sie jetzt hereingestürzt, um ihrem Manne ob seiner Hartherzigkeit die heftigsten Vorwürfe zu machen. Als sie dann bei dem Ohnmächtigen niederkniet, erholt er sich unter ihren Bemühungen schnell und wird schließlich auch vom Onkel in Gnaden aufgenommen. Die ganze Handlung ist von unglaublicher Naivität. Doch zeigt ihre bühnenmäßige Abwicklung das dramaturgische Grundprinzip des chinesischen Theaters in besonderer Deutlichkeit. Die für verschiedene

Schauplätze nacheinander gedachten Szenen werden auf ein und dem selben, also neutralen Schauplatz vereinigt und spielen hier gleich zeitig neben- und nacheinander.

In einem zweiten Zivilstück ist ein Mann zwölf Jahre von Haus fortgewesen. Bei seiner Rückkehr will er seine Frau prüfen, ob si ihm die Treue bewahrt hat. Schon im Garten tritt sie ihm entgegen ohne den für verschollen Gehaltenen zu erkennen. So kann er den zu einer List seine Zuflucht nehmen und der Frau erzählen, da ihr Mann ihm einen Brief an sie mitgegeben habe, der aber verloren gegangen sei, weshalb sie sich damit begnügen müsse, wenn er desse unangenehme Erlebnisse mündlich berichte. Glücklicherweise bleib die ersehnte Wirkung nicht aus. Sie fängt über das Schicksal ihre Mannes bitterlich zu weinen an und geht ins Haus. Er aber folgt ih Bis ans andere Ende der Bühne. Hier schlägt sie ihm die Tür vo der Nase zu. Das heißt, sie stellt ihren Stuhl anders herum und zeig beim Hinsetzen den Rücken. Endlich gibt er sich aber doch zu er kennen, und zwar durch die Türritze. Das heißt, er hält die gespreizt Hand vor sein Gesicht und spricht durch die Finger hindurch. Zwa läßt sie ihn zunächst noch zappeln und spielt die Beleidigte, weil e ihr nicht getraut und sich deshalb verstellt hat. Dann erst darf e hereinkommen und die lang Entbehrte in seine Arme nehmen.

Der Chinese liebt offenbar solche bürgerlichen Stücke. Ich sa ihrer viele. Und zwar stets in anekdotischer Ausprägung. Unterhal sam angelegt. Nicht etwa in symbolischer Verdichtung, die zu irgend welchen Erschütterungen führen soll. Große Leidenschaften sind de Chinesen Sache nicht. Sein Bedarf wird hier vom Leben selbst ge deckt. Im Theater will er seine Ruhe haben. Es genügt ihm durch aus, wenn in solchen Fällen die Institution der Ehe angemessen re spektiert wird. Er findet sie praktisch und deshalb zu beherzigen Und wenn gar noch aus solchen Stücken, bei aller Harmlosigke des Vorwurfs, namentlich von den jüngsten Leuten, so etwas wi eine Glorifizierung der Ahnen herausgehört wird, ist ihm das beson ders sympathisch. Aufzuregen aber braucht sich darüber niemand Frauen, Ehe und Familie sind höchst erprobte Dinge, die jede Dis kussion von vornherein ausschließen — sind notwendige Voraus

setzungen der menschlichen Gesellschaft und als solche nach chinesischer Anschauung ganz und gar unproblematisch. Man kann hier gewiß bei allerlei Komplikationen lachen, bei anderen wieder verstimmt werden und noch andere als allgemeines oder persönliches Unglück empfinden. Zu streiten aber gibt es nichts, auch nichts daran zu ändern. Die chinesische Schwiegermutter soll zum Beispiel eine Landplage sein. Die Behandlung, die sie den Frauen ihrer Söhne angedeihen läßt, jeder Beschreibung spotten. So hat man denn im Theater Schwiegermutter-Stücke die Menge. Ein Schwiegermutter-Problem aber kennt man in China nicht.

Das chinesische Theater steht auf einer primitiven Stufe. Sowohl der ihm zugrunde liegenden Stücke als besonders seiner dramaturgisch-technischen Anlage nach. Bietet aber im ganzen doch etwas durchaus Geschlossenes und in sich Vollendetes, wenn nur jedesmal wirkliche Künstler die Aufführung tragen, was heute allerdings selten, im allgemeinen überhaupt nicht mehr der Fall ist. Seine Mittel sind beschränkt, absichtlich beschränkt. Schon von alters her und bis heute. Seit Jahrtausenden spielt man auf derselben Bühne in derselben Weise. Auf einem frei in den Saal hineingebauten Bretterpodium. Ohne Dekorationen und nur mit den notwendigsten Requisiten, die den Gegenstand und seine Verrichtungen lediglich andeuten. Doch ist in dieser Beschränkung die letzte Ausdrucksmöglichkeit erreicht. Das Kunstwerk geht jedesmal ohne Rest auf. In der Einfachheit liegt seine Größe, in der Beherrschung der Erscheinungsform sein Reiz. Einziges Darstellungsmittel ist der schöne und kräftige, der charakteristisch angezogene und ausdrucksvoll agierende Mensch mit der ganz und gar durchgebildeten Technik eines unerhört sichern Theaterinstinktes. Der Schauspieler als solcher steht hier im Mittelpunkt der Bühnenkunst, ist die Bühnenkunst selbst. Er allein trägt alle Kosten des Spiels, das jedesmal in besonderen Regionen angesiedelt wird. Jedenfalls nicht im Leben oder in Umwelten, die dem Leben nachgebildet sind. Das Spiel soll das Leben erträglich machen, deshalb muß es etwas anderes sein. Das Gegen-

teil vom Leben. Die chinesische Schaubühne stellt das unverfälschteste Theater aller Zeiten und Völker dar. Etwas Besseres und Reineres kann nicht ausgedacht werden und etwas Rührenderes und Befreienderes auch nicht. Sie ist ganz und gar unpsychologisch, ganz und gar ungebunden und ohne jedes Verhältnis zu den Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Daseins. Der schöne Schein triumphiert als bewußter Gegensatz zur häßlichen Wirklichkeit. Das Walten unbegrenzter Kräfte über die Enge umfriedeter Konventionen. Einige wenige Symbole deuten die Dinge an und aus. Maßlose Übertreibungen und Verzerrungen führen weit vom Leben ab. Orgien wildester Phantastik lassen die dumpfe Nüchternheit des Tages tief unter sich. Der Stoff ist eine zwar notwendige, im ganzen aber unwesentliche Voraussetzung, seine Darstellung als solche alleiniger Sinn und Zweck alles Theaterspielens. Ein Stoff muß vorhanden sein, wie auch ein Theatergebäude oder sonst irgendein Spielplatz vorhanden sein muß. Die Kunst der chinesischen Schaubühne beginnt erst jenseits des Stoffes, jenseits des im Buche niedergelegten oder im Gedächtnis des Spielers verankerten Vorwurfs.

Schon im Leben sind die Chinesen ausgezeichnete Komödianten. Ihr leicht ansprechendes Temperament und eine stets latente Spiellust sichern ihnen zum mindesten hier den Vorrang unter den Völkern. Wo nur immer zwei oder mehrere Leute zusammentreffen, wird Theater gespielt. Die nach einer Gabe flehende Bettlergruppe, der durch die Straßen schlendernde Ausrufer, zwei streitende Rickschahkulis, der mit dem Verkäufer um irgendeine Ware feilschende Marktgänger — sie alle machen ihr Begehren anderen vor und finden stets ihr Publikum. Die Leute haben hier beides: die nötige Haltung in der Ruhe und eine Schlagkraft in den Bewegungen, wie sie an Farbigkeit und spannungsvollen Steigerungen kaum sonst in dieser Art beobachtet werden kann. Dazu Körper- und Kleiderkultur und eine kindliche Freude am Schönen, Reichen und Seltsamen. Auch ästhetischen Sinn, sobald die Dinge nur von der Täglichkeit abrücken und festliche Werte bekommen. Der dahindämmernde Chinese des gewöhnlichen Lebens ist ein prosaischer Schmutzfink, der feiernde ein Gott.

Das chinesische Theater hat also mit der Literatur nicht das geringste zu tun. Seine Stücke sind keine Kunstwerke, wollen und sollen keine sein. Dürfen keine sein. Sie bieten im allgemeinen aus allerlei Chroniken und Romanen entnommene Handlungen, die dem Schauspieler die Möglichkeit geben, seine Kunstfertigkeit zu zeigen: roh gezimmerte Szenen aus der Geschichte oder dem bürgerlichen Leben, die typisch-menschliche Schicksale in notdürftig geregelter Folge darzustellen versuchen. Und stammen meist von den Schauspielern selbst, die es natürlich am besten verstehen, sich und ihrer Kunst die nötigen Unterlagen zu verschaffen, und die auch skrupellos genug sind, um lediglich das eigene, auf Entfaltung artistischer Bravour gerichtete Interesse im Auge zu behalten. So werden denn allerlei Szenen und Szenenfragmente unverschlungen nebeneinandergesetzt. Ohne Verwicklungen und Entwicklungen, ohne äußere und innere Komplikationen. Jede Figur sagt deutlich, was sie will oder nicht will, zu welchem Zweck sie dieses tut und jenes läßt und was sonst zur Kenntnis des Zusammenhangs nötig ist.

Die Schauspieler des chinesischen Theaters werden nach Fächern eingeteilt. Die Aufgaben der für das einzelne Fach und nur für dieses Fach verpflichteten Künstler sind dabei so fest umrissen, daß keine Streitigkeiten aufkommen. Ähnlich wie in unserer Oper, wo der seriöse Baß ja auch keinen Lohengrin und die Soubrette keine Brünnhilde singen kann. In Zweifelsfällen entscheidet die Tradition, der sich jeder Schauspieler ohne weiteres zu fügen hat. Besetzungsschwierigkeiten sind also in China unbekannt und damit die Nerven des Theaterleiters einer weit geringeren Belastungsprobe ausgesetzt als in europäischen Schauspielhäusern. Man muß sich die chinesischen Verhältnisse einmal so vorstellen, daß zunächst eine bestimmte Anzahl von Rollenfächern da ist, die mit Rücksicht auf die typischen Helden der volkstümlichen Geschichten im Laufe der Zeit herausgebildet wurden und die in jedem Ensemble, und zwar gewöhnlich nur einmal, vertreten sind, und daß man erst auf Grund dieser

Rollenfächer Stücke geschrieben hat, die dann jedesmal notwendigerweise für jeden Schauspieler der Truppe eine entsprechende Aufgabe liefern. Von Rollenneid kann also keine Rede sein. Jeder einzelne nimmt die ihm ohne weiteres zustehende künstlerische Aufgabe kraft seiner Facheignung in Besitz, wird ihr allein berechtigter Sachwalter und bleibt es, solange seine Darstellungsmittel nur irgend ausreichen.

Im allgemeinen sind auf dem chinesischen Theater nur Männer tätig. Und zwar gliedern sie sich nach fünf Gruppen. Allen voran stehen der Held (Sheng), der bald als jugendlicher Held (Hsiao-sheng), als mittlerer oder bärtiger Held (Hu-tzu-sheng) oder als älterer Held (Lao-sheng) verwendet wird, und die Heldin (Tan), die wiederum in die jugendliche Liebhaberin und Kokette (Hua-tan) in die schlichte Frau oder das tugendsame Mädchen (Cheng-tan) und in die alte Frau (Lao-tan) zerfällt. Man sieht, wie hier bei den Männern unsere alte Facheinteilung des jugendlichen Helden, des sogenannten ersten Helden und Heldenvaters wiederkehrt und auch bei den Frauen unschwer die Charakterspielerin und Soubrette der Hua-tan, die Sentimentale und erste Liebhaberin der Cheng-tan und die Heldenmutter und bürgerliche Mutter der Lao-tan entspricht. In eine dritte Gruppe gehören dann noch die männlichen Gegenspieler, Hua-ching (der Fürchterliche) oder Hua-lien (das bemalte Gesicht) genannt, in eine vierte die Darsteller der Nebenrollen (Mo) und in eine fünfte die Clowns.

Die drei Typen der beiden ersten Gruppen sprechen oder singen in verschiedenen Stimmlagen und nach verschiedenen Charakterisierungsmethoden. Die Hua-tan, die jugendliche Spielerin, spricht oder singt zum Beispiel ganz hoch in der Fistel, dabei süß und geziert, die Cheng-tan, die mittlere Spielerin, etwa in der Mittellage und in etwas natürlicherer Weise, und die Lao-tan, die alte Spielerin, ziemlich tief und krächzend. Dabei ist die mittlere Spielerin noch verhältnismäßig die vielseitigste. Sie kann auch einmal einen ältern Typ darstellen, nie aber einen jüngern. Und dasselbe gilt für die Shengs. Auch hier darf gelegentlich ein mittlerer einmal einen alten Helden spielen. Im allgemeinen suchen die chinesischen Schauspieler, wenn irgend möglich, ihr einmal erwähltes Rollenfach bis zu Ende

ihrer Glanzzeit durchzuspielen. Vor allem bleibt der Hsiao-sheng, soweit seine Stimme die vorgeschriebene Tonhöhe nur irgendwie festhalten kann, bei der Darstellung jugendlicher Helden. Und nur, wenn es damit gar nicht mehr geht, wird er bärtige oder alte Helden spielen. Doch ist das sehr selten und überhaupt nur bei viel Talent und großen sprachlichen Fähigkeiten möglich. Im allgemeinen sehen sich die Heldenspieler aller Kategorien genötigt, bei abnehmendem Interesse des Publikums für ihre Leistungen Mo- oder Clown-Rollen zu übernehmen.

Außer durch eine bestimmte Art des Singens werden die verschiedenen Fächer vor allem noch durch eine stereotype Herrichtung des Kopfes charakterisiert, die jedesmal in ausgesprochenem Gegensatz zu den Gepflogenheiten des täglichen Lebens steht. Die Chinesen tragen zwar keine Holz- oder Papiermasken, wie die japanischen No-Spieler, deren Kunst dem chinesischen Theater übrigens verhältnismäßig am nächsten kommt, sondern bestreichen ihr Gesicht so dick mit Farbe und hängen ihm derart unwirkliche Bartmonstra um, daß es ganz und gar maskenhaft wirkt. Der jugendliche Held hat gar keinen, der mittlere einen schwarzen und der alte einen weißen Bart. Und zwar richtige Fußsäcke, die nicht etwa angeklebt, sondern an Schnüren über Oberlippe und Wangen geführt und an der Ohrmuschel befestigt werden. Dazu sind auch die Gesichter ganz indifferent durchgebildet und recht süßlich mit Weiß und Rosa bestrichen. Und zwar bei allen Typen gleichmäßig. Bei Männern und Frauen. Nur daß die mittleren und alten Helden die Augenlinien und Augenbrauen stärker und geschweifter nachgezogen haben. Natürlich wird der mimische Ausdruck bei dieser Art summarischen Schminkens stark beeinträchtigt. Doch wissen die Schauspieler den Mangel durch charakteristische Haltung und eindrucksvolle Gesten auszugleichen.

Im übrigen haben auch die Chinesen das Bestreben, die einzelnen Menschen- oder Heldentypen, manchmal sogar irgendeine Brechung dieser Typen, aus ihren Anlagen und Eigenschaften heraus zu charakterisieren: den Liebhaber zum Beispiel als etwas jugendlich Männliches, die Kokette als etwas geziert Agressives und den

Gegenspieler als etwas gewalttätig Schreckhaftes. Doch geschieht das immer bewußt unwirklich und mit Hilfen, die von den gewöhnlichen Attributen des Lebens durchaus verschieden sind. Nie trägt ein Chinese, überhaupt irgendein Mensch, solche Ungetüme von Bärten, die oft über die ganze Brust- und Bauchbreite bis zum Nabel reichen, nie solch grotesk-phantastischen Körperputz mit bunten Emblemen auf dem Kopf und Fahnen auf dem Rücken, von den Gesichtsbemalungen ganz zu schweigen. Kein Mensch im Reiche der Mitte geht so, bewegt sich und benimmt sich so und spricht oder singt vor allem so, wie diese Schauspieler. Und doch ist alles so unerhört packend, was da oben gezeigt wird, so unerhört wahr und lebensvoll. Lebensvoller als das Leben, weil es die Quintessenz des Lebens gibt. Nie sah ich jugendlich-süßlichere Liebhaber als die chinesischen Hsiaoshengs, nie feinere Erotikerinnen und nie vornehmere und diskretere Ehefrauen als die Hua-tans und Cheng-tans, nie so fürchterliche Kraftmenschen als die verschiedenen Hua-chings. Nie all das so restlos, so sinnfällig und so überzeugend. Die chinesische Bühne gibt immer nur den Kern der Dinge, und diesen Kern in romantischer Symbolisierung. Alles wird zum Theatralischen hin gesteigert und vereinfacht, zum Typus hin durchcharakterisiert und dabei im absolut Unrealen angesiedelt.

Die chinesische Chronik weiß vom Kaiser Chou aus der Shang-Dynastie (um 1140 vor Christi Geburt) zu erzählen, daß er seiner Geliebten namens Tank-chi einen ungewöhnlich großen Palast geschenkt habe, der in einem wundersamen Park mit vielen wilden Tieren besonders für diesen Zweck errichtet worden sei. Die Bäche und Teiche sollen statt Wasser Wein enthalten und den willkommenen Tummelplatz für nackte Männer und Frauen abgegeben haben. Vor allem aber seien vom Kaiser ganze Scharen von Musikern und Mädchen herbeigerufen worden, die ihm in Gesellschaft der Tank-chi mit Spielen die Zeit vertreiben mußten. Und an einer andern Stelle heißt es, daß im Jahre 500 vor Christi Geburt der Fürst von Lu in der Begleitung

seines Ministers Konfuzius dem Fürsten von P'si einen Besuch abgestattet habe, bei welcher Gelegenheit unter anderm auch groteske Tänze ausgeführt worden seien, und zwar mit der deutlichen Absicht, die Gastfreunde lächerlich zu machen. Doch habe Konfuzius damals den Sinn der Vorführungen erkannt und energisch dagegen protestiert, so daß sich der Fürst von P'si wegen seines schlechten Witzes entschuldigen und dem Fürsten von Lu mehrere Städte zum Geschenk machen mußte. Dies sind die einzigen Berichte der chinesischen Chronik aus früher Zeit, die von Schaustellungen erzählen. Was man hier im einzelnen zur Aufführung gebracht hat, ist nicht bekannt geworden.

Als den eigentlichen Gründer des chinesischen Theaters nennt die Geschichte des Landes den Kaiser Hüan-tsung (von 713 bis 756 nach Christi Geburt). Dieser Herrscher war ein ideal veranlagter, aber etwas haltloser Mann, der gern von einem Extrem in das andere fiel — der heute anbetete, was er gestern verbrannt hatte, und umgekehrt. So ließ er eines Tages alle Seidengewänder vernichten und gab sich asketischen Neigungen hin, während er bald darauf wieder in größtem Luxus schwelgte und mit seinem ganzen Hof den weltlichsten Vergnügungen frönte. In eine solche Periode soll nun die Gründung des chinesischen Theaters gefallen sein, über die man folgende hübsche Geschichte erzählt. Der Kaiser Hüan-tsung hatte eine Schwiegertochter Yang-knei-fei, ein besonders schönes und schwärmerisch veranlagtes Wesen, in das er sich, ohne Rücksicht auf Sohn und Thronfolger, sterblich verliebte. Da sie seine Neigung erwiderte, nahm er sie schließlich zur Frau und gab ihr große Macht. Eines Abends spät schaute nun der Kaiser und seine Geliebte wieder einmal zum Himmel empor. Es war gerade zu der Zeit, wo die Spinnerin und der Hirt auf beiden Seiten der Milchstraße einander gegenüberstehen und sich, nach chinesischer Sage, für diese eine Nacht vereinigen dürfen. Die Elstern sollen ihnen dazu jedesmal eine Brücke schlagen. Bei dieser Gelegenheit schwor nun Yang-knei-fei, daß ihre Treue die der Spinnerin noch überträfe, worauf ihr der Kaiser vor Freude ein prächtiges Fest gab, wie man es am Hofe noch nie gesehen hatte. Er ließ dazu eine Menge prächtig gekleideter

Kinder kommen, die Heldengedichte auf seine Vorfahren und auch allerlei Liebes- und Lobeshymnen auf Yang-knei-fei recitieren mußten. Und so großen Beifall ernteten, daß der Kaiser für ähnliche Zwecke mehrere hundert Männer und Frauen in einer besondern Anstalt auszubilden befahl. Da diese Anstalt in einem Birnengarten gelegen haben soll, werden die Schauspieler noch heute „Jünger des Birnengartens" (Li-yüan-tzu-ti) genannt. Und noch heute verehren sie den Kaiser Hüan-tsung als ihren Schutzpatron, nicht zuletzt auch deshalb, weil er in seiner Schauspielschule selbst Unterricht zu geben und Aufführungen zu inszenieren liebte. Als ein chinesischer Herzog von Meiningen also.

Soweit die Legende. Denn daß der Kaiser Hüan-tsung wirklich der Gründer des chinesischen Theaters gewesen sein soll, ist unwahrscheinlich. Die Schauspielkunst hat sich zweifellos auch in China, wie bei allen anderen Völkern, aus Liebesgesängen und aus den rituellen Tänzen und zeremoniellen Verrichtungen des Gottesdienstes entwickelt. Ganz allmählich, unter gewissen Einflüssen aus dem Westen. Nur wird es unter Hüan-tsung zum ersten Male geschichtlich erwähnt, weil sich der Kaiser selbst eingehender damit beschäftigt hat. Die chinesischen Chroniken bringen ja immer nur die Geschichte der Kaiser und nicht die Geschichte des Volkes. Sie erwähnen und behandeln also auch immer nur Dinge, die die einzelnen Kaiser betreffen.

Seltsamerweise ist das chinesische Theater nie zu Ansehen gekommen. Bis auf unsere Tage nicht. Der gebildete Kunstfreund hat zu keiner Zeit etwas davon wissen wollen und seine Darbietungen stets für niedrigen Zeitvertreib gehalten. So wird es denn auch von der weitern Geschichtschreibung so gut wie ganz ignoriert. Nur noch einmal hat sich die Chronik damit beschäftigt, als im zehnten Jahrhundert wiederum ein Kaiser selbst als ausübender Schauspieler aufgetreten ist. Es war dies der Kaiser Chuang-tsung, der sogar einen Schauspielernamen führte. Er soll nicht weniger als dreitausend Knaben und Mädchen zu Vortragskünstlern ausgebildet haben, so daß die ganze Zunft der Schauspieler am Hofe bald großen Einfluß bekam und zu einer richtigen Landplage wurde. Wer beim Kaiser etwas

erreichen wollte, mußte vorher die Schauspieler zu bestechen suchen. Auch die Generäle und Minister hatten sich gut mit ihnen zu stellen, wenn sie in Amt und Ehren zu bleiben wünschten. So wagten sie es lange nicht, gegen die Jünger des Birnengartens einzuschreiten, die mit ihren rüden Exzessen die ganze Stadt tyrannisierten — die Netze über die Straßen spannten, um von den Passanten allerlei Sperrgelder erpressen zu können, und niemals die Zeche beglichen, sondern nach Beendigung ihrer Gelage einen Beutel mit Schlangen zurückließen, die aus reinem Übermut wehrlose Bürger verprügelten und sich dem weiblichen Geschlecht gegenüber in höchst ungebührlicher Weise benahmen. Bis endlich der Kaiser Shun-tsung diesem Unwesen ein Ende machte, indem er strenge Maßregeln ergriff und die Schauspieler unter die Botmäßigkeit der Palastwache stellte.

Erst unter den Mongolen-Kaisern (von 1206 bis 1333) nahm das Theater einen gewissen Aufschwung. Die chinesischen Dynastien hatten es mit wenigen Ausnahmen bisher als staatsgefährlich unterdrückt oder doch dafür gesorgt, daß seine Aufführungen über die Hof- und Aristokratenkreise nicht hinauskamen, weil sie davon einen schlechten Einfluß auf die Willfährigkeit der Masse befürchteten. Das wurde jetzt anders. Die Mongolenkaiser gaben dem Volke in öffentlichen Dingen größere Freiheit. Sie nahmen es mit der Moral nicht so genau, freuten sich vielmehr, wenn die Leute etwas hatten, wofür sie sich interessierten. So ließ man die Schauspieler bald auch außerhalb ihrer eng umfriedeten Bezirke gewähren und sah der allmählich um sich greifenden Sittenlosigkeit nicht ungern zu. Die Fesselung breiter Massen durch das Theater und andere Vergnügungen war ein besonders kluger Schachzug der Mongolenpolitik. Allerdings fielen nur die niederen Kreise darauf herein, so daß man die Gebildeten auf andere Weise zu beschäftigen und damit unschädlich zu machen beschloß. Durch eine der raffiniertesten Schikanen, die wohl jemals von Machthabern erfunden worden ist, indem man verlangte, daß künftighin bei den an sich schon unerhört schwierigen Examina die Aufsätze in Reimen abgefaßt werden sollten. Hatten die amtlichen chinesischen Prüfungen, die oft jahrelang dauerten, schon vorher keinen andern Zweck gehabt, als die Volksintelligenz

in nutzlosen Dingen zu verbrauchen und damit als Kulturfaktor lahmzulegen, so setzte die Einführung der poetischen Diktion bei wissenschaftlichen Arbeiten, als Verdummungsmittel gedacht, dem allen die Krone auf. Jedenfalls schrieb bald niemand mehr Prosa. Wollte und konnte es nicht mehr. Auch die Romane wurden jetzt in Versen abgefaßt. Vor allem aber die Theaterstücke. So entstand im Laufe der Jahrhunderte im sogenannten Kun-ch'iang ein textlich, aber auch musikalisch sehr kompliziertes Gebilde, das später unter den Mandschukaisern zu einer gewissen Blüte gelangte.

Im Kun-ch'iang haben wir die klassische Kunstform des chinesischen Theaters zu sehen. Es ist stets durchkomponiert. In figurenreichen Melodien mit Instrumentalbegleitung. Neben der Trommel, Pauke und Holzklapper, den verschiedenen Gongs und den Becken, verwendet das Kun-ch'iang-Orchester noch die Flöte, ein mit acht Löchern versehenes Bambusrohr, dessen erstes Loch zum Anblasen bestimmt und dessen zweites von einer dünnen Membran überzogen ist, wodurch das Instrument einen vibrierenden Klang bekommt, ferner die dreisaitige Gitarre, die einen langen Hals und einen auf beiden Seiten mit Schlangenhaut bespannten zylinderförmigen Körper hat, und das sogenannte Sheng, eine Art Handorgel, deren siebzehn, je nach ihrer Tonhöhe verschieden lange Bambusröhren dicht nebeneinander in einem kleinen Kürbis stecken und hier durch ein Mundstück angeblasen werden. Sein Hauptinstrument ist die Flöte, die stets mit der Singstimme geht. In brutalem Forte und ohne jede Nuancierung. So etwa muß Siegfried damals den Fafner begrüßt haben und nicht in der gepflegten Art des Solohornisten im Nibelungenorchester.

Man kennt vom Kun-ch'iang zum Teil noch die Verfasser, die stets Dichter und Komponisten zugleich waren. Kenner der chinesischen Theatergeschichte nannten mir Kuan-han-king, Ma-tschi-yuen und Kao-wen-sien als besonders hervorragende Dramatiker, auch eine Frau namens Tschang-kue-pin. Doch niemand in China küm-

mert sich um sie. Kein Theaterzettel verzeichnet ihre Namen. Die Gebildeten zählen das Drama, auch in seinen besten Erzeugnissen der klassischen Periode, nicht zur Literatur. Und die Allgemeinheit hat sich inzwischen ganz vom Kun-ch'iang abgewendet. Es ist den Leuten zu schwer, zu kompliziert und zu hoch. Heute stehen das Oerh-huang und vor allem das noch ordinärere Pang-tzu im Vordergrunde des Interesses.

Das Oerh-huang wurde von dem berühmten Schauspieler Cheng Chang Keng erfunden. Es ist weniger anspruchsvoll als das Kun-ch'iang. In seinem ganzen Organismus roher und unausgeglichener. Der meist in Knittelversen oder in rhythmischer Prosa geschriebene Text hat keinen durchkomponierten Satz, sondern wird von sechs verschiedenen Weisen unterlegt, die je nach den Grundstimmungen der Szenen und Arien wechseln. Sie stammen noch aus der Ming-Dynastie, sind also drei- bis vierhundert Jahre alt. Für das europäische Ohr weichen diese Musikstücke allerdings kaum voneinander ab, weshalb man zunächst glaubt, daß den ganzen Abend hindurch so ziemlich dasselbe gespielt wird. Das ist aber nicht der Fall. Die im Figurenwerk der Phrasen und in ihrem Stimmungscharakter liegenden, wenn auch nur geringen Verschiedenheiten kommen dem Chinesen deutlich zum Bewußtsein, und auch ich habe schließlich gewisse Unterschiede herausgehört, als mir die chinesischen Freunde eines Abends außerhalb des Theaters die sechs Weisen rein akademisch kurz nacheinander vortragen ließen.

Dichter gibt es im Oerh-huang nicht. Die Schauspieler pflegen aus der reichen Romanliteratur des Landes wirksame Abschnitte herauszugreifen und Stücke daraus zu zimmern, das heißt, sich wirksame Rollen auf den Leib zu schreiben oder, besser gesagt, die Handlung jedesmal für die verschiedenen Rollentypen möglichst effektvoll aufzuteilen. Als Hauptinstrument des Oerh-huang-Orchesters gilt die zweisaitige Geige, ein kulturloses Instrument mit grellen Tönen, dessen unreine Intonation für europäische Ohren unleidlich ist. Noch dazu bei dem stets gleichmäßigen Fortespielen. Die chinesische Musik kennt nämlich keine dynamischen Schattierungen. Auch keine melodisch-motivische Durchbildung der führenden Orchesterinstru-

mente. Wie im Kun-ch'iang die Flöte, geht im Oerh-huang die Violine stets mit der Singstimme unisono. Außerdem werden noch die sogenannte Mondgitarre, ein kurzgriffiges, mit den Fingern geschlagenes Tremoloinstrument von Kreisform, die So-na, eine Art Oboe von besonders näselndem Klang, und die sogenannte Tatarentrompete verwendet, die mit ihren paar grellen Tönen schon den Übergang zu dem Lärmchaos der Schlaginstrumente bildet. Diese sind im Oerh-huang noch zahlreicher und dominierender als im Kun-ch'iang. Der Kapellmeister schlägt bezeichnenderweise die Trommel oder die Holzklapper oder beides.

Wenn überhaupt möglich, wird das Oerh-huang-Orchester vom Pang-tzu-Orchester an Gemeinheit noch übertroffen. Die Gitarren fallen hier ganz fort. Sie sind tonlich zu zart und würden hier gar nicht zur Geltung kommen. Die Geige ist größer und brutaler im Ton. Außerdem hat man noch ein anderes Instrument, die sogenannte Huhu-Geige, hinzugefügt, die mit ihrem durchdringenden Geheul dem Ganzen die Farbe gibt. Natürlich fehlen auch die So-na und die Tatarentrompete nicht, die in verschiedenen Größen vorhanden sind. Und über all das Gehudel und Gedudel hinweg rasen die wie von Tobsüchtigen bedienten Schlaginstrumente, vor allem die Holzklappern. Wer das hier nicht mitangehört hat, kann sich von dieser Art und dieser über Stunden hin gleichbleibenden Intensität des Lärms keinen Begriff machen. Ich wurde von den Europäern in Peking weidlich angestaunt, daß ich bei Pang-tzu-Vorstellungen nicht nach wenigen Minuten davonlief. Wie alle anderen. Und zwar nicht allein des unerträglichen Lärms wegen, sondern vor allem auch deshalb, weil die Aufführung eines solchen Stückes nicht die geringsten Reize bietet. Der Gesang ist roh, kunstlos und monoton. Ebenso die Begleitung. Hier im Pang-tzu wird buchstäblich immer dasselbe gespielt, so daß sich auch der gebildetere Chinese schaudernd abwendet. Das Pang-tzu gilt ihm als Kunst der Krämer, als Kuli-Theater. Als peinliche Entartung der öffentlichen Unterhaltungspflege. Leider hat es in der letzten Zeit derart um sich gegriffen, daß der Untergang des chinesischen Theaters allem Anschein nach endgültig besiegelt ist. Ein geistvoller, junger Chinese, der mich mit orientalischem Fatalismus

wochenlang durch die Pekinger Theater führte, sprach in seinem tadellosen Deutsch eines Tages von Theaterdämmerung. Er hat drei Jahre in Berlin gelebt und neben dem Gesandten seines Landes in einer Opernhausloge unter anderm auch den „Ring“ gehört.

In allen drei Erscheinungsformen des chinesischen Theaters, im Kun-ch'iang, im Oerh-huang und im Pang-tzu gibt es Zivilspiele, Kriegspiele und Possen. Die Zivilspiele, die geschichtlichen und bürgerlichen Stücke, bilden das eigentliche Theater der Chinesen. Sie haben eine notdürftige Handlung und kommen dem noch am nächsten, wenn auch keineswegs nahe, was wir ein Drama nennen. Die als Kampf- und Tanzstücke durchgebildeten Kriegspiele dienen, wie schon gesagt, wesentlich als Einkleidung für eine bunte Folge von Aufmärschen, Tanzevolutionen, akrobatischen Tricks und gymnastischen Übungen. Sie sind kürzer als die Zivilspiele und werden der Abwechslung halber gewöhnlich zwischen zwei Zivilspiele eingeschoben. Den Possen liegen meist komische Anekdoten aus dem Bürgerleben zugrunde, die oft mit unerhörter Derbheit vorgetragen werden, manchmal aber auch einen geistvolleren und pikanteren Dialog nach Art der französischen Schwänke aufweisen.

Die dramaturgische Struktur der chinesischen Stücke ist insofern überall dieselbe, als in allen drei Arten gesprochen und gesungen wird. Und zwar beim Kun-ch'iang noch in verhältnismäßig systematischer Aufteilung. Man pflegt hier die lyrischen Stellen im allgemeinen zu singen, die epischen und dramatischen zu sprechen. Beim Oerh-huang und Pang-tzu wechseln dagegen die beiden Ausdrucksformen, wie es den Schauspielern gerade einfällt und wie es sich im Laufe der Zeit als wirksam erwiesen hat. Allerdings sind Gesangston und Sprechton ihrem Charakter nach nicht so grundsätzlich verschieden, wie bei uns. Die europäische Art zu singen will den stetig quellenden Ton und die Verbindung mehrerer Töne zu einer Phrase, die asiatische (die chinesische und auch die japanische) Art dagegen das Hinausstoßen, allenfalls ein Tremolieren des einzelnen Tones

erzielen. Die europäische Art bevorzugt eine fließende Kantilene, die asiatische ein krampfhaftes Stakkato. Aber auch sonst nähert sich beim chinesischen Schauspieler der Sprechton dem Gesangston, indem er die Worte beim Sprechen mit Vorliebe recht ungepflegt herauskreischt und ganz unvermittelt zwischen der hohen und tiefen Lage wechselt. Bald setzt er oben an und springt nach unten herunter oder umgekehrt, dann wieder bleibt er eine ganze Zeit lang auf den höchsten oder tiefsten Tönen stehen. Der wesentlichste Unterschied zwischen dem chinesischen Sprechton und Gesangston besteht darin, daß der Sprechton durch die Zähne ausgestoßen, der Gesangston aber hinten in der Kehle gebildet wird. In beiden Fällen so gut wie ganz ohne Kopf- und Brustresonanz. Man muß sich deshalb immer wieder wundern, daß die Stimmbänder diese Drangsalierung so lange aushalten, wenn es hier in China auch kaum einen Schauspieler gibt, der sein Organ bis ans Ende seiner Laufbahn in einigermaßen gebrauchsfähigem Zustand zu erhalten versteht. Die meisten sind schon nach Jahren gezwungen, die Darstellung erster Rollen aufzugeben und sich mit anspruchsloseren zu begnügen.

Die chinesische Geschichte kennt drei Stufen der Theaterentwicklung: das Tempeltheater, das Gartentheater und das Teehaustheater — das Forum für religiöse Tänze und Spiele, die Freistätte für Amüsements der Aristokratie, vor allem des Hofes, und die Volksunterhaltungsbühne. Die rituellen Spiele gingen auf einfachem, etwas erhöhtem und überdecktem Podium vor sich, das meist neben dem Tempel aufgeschlagen war. Eine Form, die auch den beiden anderen Entwicklungsstufen erhalten blieb. Nur daß sie zunächst als eine an drei Seiten offene, zierliche Pavillonanlage in die Gärten der reichen Leute und später dann bei der Popularisierung der Bühnenkunst ins Teehaus gesetzt und hier vor die eine Wand des viereckigen Raumes geschoben wurde, so daß der Typus des Tempel-, des Aristokraten- und des Volkstheaters im Grunde derselbe ist.

Die breite Masse des Volks hatte bis in die allerletzte Zeit an der Bühnenkunst gar keinen oder doch nur geringen Anteil. Das Theater war in China viele Jahrhunderte hindurch lediglich Hoftheater. Der Kaiser hielt sich seine Schauspieler, wie er sich Hofnarren und Tierbändiger hielt. Wenn sie einmal in der Stadt auftreten wollten, mußten sie die Ausrede gebrauchen, daß sie außerhalb des kaiserlichen Hofes irgendwo übten. Dem Volke wurde also gewissermaßen nur der Genuß von Proben vergönnt. Die Aufführungen selbst gehörten ausschließlich dem Kaiser und seinen Gästen. So sagen die chinesischen Schauspieler noch heute nicht, daß sie Theater spielen, sondern daß sie Theater üben (Yen-hsi). Und so haben die Theatergebäude bis heute die Struktur des Teehauses behalten, weil man damals bei den mehr oder weniger heimlichen Exkursionen zumeist in Teehäusern aufgetreten ist. Der große, viereckige, in ein breites Mittelschiff und zwei schmälere Nebenschiffe geteilte Teehaussaal wurde dann später an den Seiten überdeckt, wodurch ein Balkon entstand. So erklärt sich auch der primitive Rahmen der chinesischen Aufführungen. Die Abstecher mußten damals ganz ohne Dekorationen und fast ganz ohne Requisiten gemacht werden. Nur die prächtigen Kostüme durften mitspielen. Und das hat der konservative Sinn der Chinesen auch weiterhin belassen. Bei den theatralischen Hofunterhaltungen ist die Ausstattung der Bühne zweifellos ebenso reich gewesen wie die Kleidung der Schauspieler.

Später haben die kaiserlichen Truppen dann Gastspielreisen in die Provinz gemacht, vor allem nach Shanghai, Hankow und Nanking. Zunächst ausnahmsweise und dann regelmäßiger. Bis sie sich schließlich ganz vom Hof loslösten und selbständige kaufmännische Unternehmungen wurden. Doch blieb ihre Zahl beschränkt. Zu Beginn der Mandschu-Dynastie, im siebzehnten Jahrhundert also, gab es nur zwölf konzessionierte Truppen, denen bei hoher Strafe keine neue hinzugefügt werden durfte. Erst in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts haben sich die Theater stark vermehrt, namentlich als die Märkte eingeführt wurden, die bald eine große Beliebtheit gewannen und dem öffentlichen Leben in den Städten

das Gepräge gaben. Und noch heute findet man hier jedesmal Dutzende von kleinen Theatern in Mattenzelten, die von früh bis spät überfüllt sind.

Der Chinese liebt das Theater. In seiner Weise. Es ist seine einzige Volksunterhaltung großen Stils. Zwar verachtet er die Schauspieler und vor allem die Musiker. Doch kann er ohne die Kunstfertigkeit dieser Leute nicht leben. Vor allem der Mann des Volks, aber auch der Bürger und bis zu gewissem Grade auch der Gebildete. So gehört es durchaus zum guten Ton, seinen Freunden bei größeren Gesellschaften Theater vorspielen zu lassen. Aber nur zur Unterhaltung, Belustigung und Zerstreuung. Als ganz und gar äußerlicher Zeitvertreib. Irgendwelchen erzieherischen Wert hat die Schaubühne nach chinesischer Ansicht nicht. Eine Theatervorstellung steht ihr ethisch keineswegs höher als die Kunststücke der Gaukler. Schillers bekannter Aufsatz würde in China keinerlei Verständnis finden. Auch Aristoteles' schöne Theorie nicht. Moralische Anstalten sind hier nicht beliebt und nicht bekannt. Auch und vor allem als Theater nicht. Von solchen Dingen hält man im Orient überhaupt nicht viel. Die Moral versteht sich von selbst und entwickelt sich auch von selbst. Die massenweise Pflege von sittlichen Gefühlen und die innere Läuterung vor Kunstwerken im Verein mit vielen anderen ist nicht Sache des Orientalen. Das Theater hat für den Chinesen weder geistige, noch ästhetische, sondern nur sinnlich-spielerische Werte. Es soll ihn ablenken, den einzelnen gleichsam aus den Angeln seiner eigenen Beschränktheit und Erdhaftigkeit herausheben und woanders hinsetzen. Aber ohne Anstrengung und Belastung seiner selbst. Der Chinese will im Theater abreagieren. Er will gar nicht in höhere und bessere Menschlichkeiten hinaufgezogen werden, sondern lediglich in eine gewisse Wunsch- und Trieblosigkeit eingehen, als Persönlichkeit vor der Bühne verlöschen. Er wünscht sich im Theater einen milden Rausch. Durch die dort gebotenen artistischen Reizungen. Der Schauspieler ist ihm Giftmischer. Nicht mehr. Und als solcher eben ohne Anspruch auf innere Achtung oder gar auf Verehrung. Wenn er nicht etwas ganz Besonderes kann, wie der Alte im

„Teegarten zur glücklichen Vorbedeutung“. Dann respektiert man ihn wohl. Als Könner. Wie jeden andern Handwerker auch, der tüchtig ist. Oder wie irgendein schönes Tier.

Die praktische Organisation des chinesischen Theaters ist ähnlich wie in Japan. Der Theater- oder Teehausbesitzer verpflichtet sich der Reihe nach geschlossene Truppen zu Gesamtgastspielen. Für Wochen oder auch für Monate. Es sind dies Aktienunternehmen, die wirtschaftlich und künstlerisch jedesmal von einem bekannten und zugkräftigen Schauspieler geleitet werden. Das ausgesprochene Schauspielertheater der Chinesen hat natürlich auch einen Schauspieler als Direktor. Die einzelne Truppe besteht durchschnittlich aus sechzig bis hundert Leuten und spielt jedesmal ihr ganz bestimmtes, ein für allemal einstudiertes Repertoire. Neue Stücke gibt es kaum. Das chinesische Theater kennt weder den Begriff der Première, noch den der Probe, des Regisseurs oder Dramaturgen und des Kritikers. Glückliches Land, glückliche Schauspieler und — der Himmel höre es — glückliche Theaterdirektoren!

Die Ausbildung der Darsteller geht in Schulen vor sich, die aber merkwürdigerweise nicht von Fachleuten, sondern von kaufmännischen Unternehmern geleitet werden. Als Lehrer sind alte Schauspieler tätig. Ruinen ihrer Kunst, aber kenntnisreiche und fanatische Exerziermeister. Die Zöglinge müssen bei der Aufnahme zwölf Jahre alt sein und sich verpflichten, fünf Jahre zu studieren und in dieser Zeit mindestens dreißig große Rollen zu lernen. Erst dann dürfen sie als bühnenreif gelten und sich irgendeiner Truppe anschließen. Bis dahin werden sie in der Schule wie in einem Internat gekleidet, ernährt und ausgebildet. Da die Intelligenz des Landes sich, wie gesagt, peinlichst von der Schaubühne fernhält, gehören ihre Zöglinge nur den allerniedrigsten Klassen an. Und schon deshalb kann es nicht wundernehmen, wenn die chinesische Schaubühne einer traurigen Stagnation verfallen ist und keinerlei Einfluß auf die kulturellen Strömungen des Volkes auszuüben weiß. Das

Theater in China erscheint heute, allein durch die Art und Bildung seines Schauspielerersatzes, so mechanisiert und so von jeder auch noch so bescheidenen Geistigkeit verlassen, daß hier mit innerer Notwendigkeit in ganz kurzer Zeit eine Kulturtragödie abrollen muß, der man auch in Europa nicht ohne Bedauern zusehen wird.

Übrigens treten die reiferen Schauspielschüler gelegentlich in sogenannten Kindertheatern auf, deren es zwei in Peking gibt. Sie erhalten auf diese Weise in geschlossenen Ensembles an vollwertigen Aufgaben ihre letzte zunftmäßige Ausbildung im Sinne der Tradition und spielen sich manchmal sogar hier schon in eine gewisse Meisterschaft hinein, indem sie nicht nur gelegentlich zur Darstellung von ganz untergeordneten Figuren herangezogen werden, wie beispielsweise in Deutschland, sondern von vornherein große Fachrollen in maßgebenden Stücken zu bewältigen suchen. Das chinesische Theater läßt seine Zöglinge also frühzeitig im Theater aufwachsen und gibt ihnen die Möglichkeit, ihre Fähigkeiten in engstem Anschluß an die praktische Bühne und an hervorragenden Aufgaben ihrer ganz und gar konventionellen Kunst auszubilden. Sie lernen nicht nur die notwendigsten technischen Voraussetzungen des Berufs und dazu vielleicht noch ein paar Dutzend Rollen ihres Repertoires notdürftig kennen, wie bestenfalls bei uns, sondern üben sich von Jugend auf für das Theater im Theater selbst. Eine Art der Ausbildung, die hierzulande um so nötiger ist, als der Schwerpunkt beim chinesischen Theater durchaus im rein Technischen und Traditionellen liegt. Das Intellektuelle und Psychologische tritt ganz zurück. Während wir für unsere Bühne den reifen Menschen und Künstler mit allgemeiner schauspielerischer Veranlagung und nicht zuletzt mit einer zuverlässigen allgemeinen Bildung fordern, der dadurch imstande ist, den Anforderungen unseres klassischen und modernen Dramas für alle, seiner Begabung und seiner Körperlichkeit entsprechende Aufgaben zu genügen, wünscht man in China den handwerklich vollendet durchgebildeten, in bestem Sinne einexerzierten Komödianten, der in jedem der vielen Stücke die seinem Fach zukommende Rolle im Sinne der angestammten Form und des zugehörigen Stiles souverän beherrscht und jederzeit restlos darstellen kann. Während bei uns

die allgemeine künstlerische Disposition für eine unabsehbare Menge verschiedener und verschiedenartiger künstlerischer Aufgaben der Praxis die Hauptsache ist und eine möglichst hochgradige geistige Agilität auf Kosten einer vollendeten Ausgeglichenheit im rein technischen Können vorherrscht (die allerdings leider nur selten vermißt wird), wünscht der Chinese eine verläßliche Meisterschaft aller nur denkbaren Fertigkeiten, die sich an bestimmten Rollen eines bestimmten Faches zu erweisen haben, wünscht er vollendete Artistik im Sinne traditionell gebundener schauspielerischer Kultur auf Kosten einer persönlichen Durchgeistigung (die gar nicht verlangt wird).

So sind die Lehrlingsbühnen pädagogisch von größter Bedeutung, wenn der sie besuchende chinesische Theaterfreund im allgemeinen auch ganz andere Zwecke damit verbindet, als die Unterstützung einer wichtigen kunsterzieherischen Anstalt. Sein Egoismus schließt solche Regungen von vornherein aus. Kunst und Künstler lassen ihn ganz gleichgültig. Auch die Zöglinge, die einmal Künstler werden wollen. Er sieht da oben hübsche Knaben, die sich zu seinen Gunsten produzieren. Und das ist ihm ein angenehmer Kitzel mehr. Weiter nichts. Die stets auf Raffinements bedachte Sinnlichkeit der Asiaten hat vor allem das Bestreben, dem Normalen auszuweichen und Sensationen zu suchen. Deshalb ist unter anderm auch die Päderastie in China sehr verbreitet. Aber nicht etwa in griechischem Sinne, aus ästhetischen Bedürfnissen heraus, aus sinnlich-künstlerischer Freude am schönen Knaben- oder Jünglingskörper, sondern mit der Sucht nach bloßer Befriedigung eines anormal gerichteten Sinnentriebes durch allerlei Professionals, die sich bekanntlich überall in der Welt besonders häufig unter den Schauspielern und hier in China vor allem wieder unter den Frauendarstellern finden. Und eben unter den Zöglingen der Kindertheater.

Etwa bis zum Jahre 1900 war das öffentliche Auftreten von Frauen verpönt und verboten. Sie durften nicht einmal als Zuschauer ins Theater, das durchaus eine Teehausangelegenheit war. Und im

Teehause wollen die Männer unter sich sein. Um die Frauen aber nicht ganz von allen Spielgenüssen auszuschalten, ließ man ihnen besondere Vorstellungen geben. Früher ausschließlich in Tempeln, später auch in besseren Privathäusern. Die Tempel haben ja zum Teil noch von alten Zeiten her eine Bühne, und wo sie fehlt, wird für diese Zwecke ein Podium aufgeschlagen. Die Frauen sitzen dann unter einem Segeltuchdach an reich gedeckten Tischen und in ihren schönsten Kleidern. Bei den Aufführungen in Privathäusern pflegt der Besitzer sein Anwesen unentgeltlich zur Verfügung zu stellen. Er darf dann als Gegenleistung mit seiner Familie die besten Plätze einnehmen. Die übrigen Tische werden vom Theaterdirektor verkauft, um seine Unkosten zu decken und zu verdienen. Die Bewirtung übernimmt der Hausherr, der die Erschienenen als seine Gäste betrachtet. Allerdings werden solche Privataufführungen für Frauen nur von reichen Leuten niederer Klasse veranstaltet. Der vornehme Chinese wünscht nicht, daß seine Frauen und Mädchen mit dem Theater in Berührung kommen, auch wenn er sich selbst gelegentlich einmal ein paar Stücke vorspielen läßt. Da die Frauen aber inzwischen, namentlich in den besseren Theatern, zugelassen sind, finden heute nur noch selten Privataufführungen statt.

Erst nach dem Sturz des Kaisertums sind Frauen öffentlich aufgetreten. Die gestrenge Kaiserin-Witwe hätte so etwas nie geduldet. Erst die Republik ging mit ihren freieren Anschauungen auch hier reformierend vor und gestattete, daß Männer und Frauen zusammen Theater spielten. Doch wurde es schon nach einigen Monaten wieder verboten. Wenigstens in Peking. Wie man sagte, aus sittlichen Gründen. In Wirklichkeit aber auf Betreiben der Männer, die sich bald im Nachteil fühlten. Das ganze Interesse des Publikums wandte sich nämlich den Mädchen zu, auch wenn sie schlecht waren. Die Theater, in denen nur Männer spielten, blieben leer. Auch fürchtete man nicht zu Unrecht, daß die Schauspielkunst darunter leiden oder ganz zugrunde gehen würde. So mußten die Mädchen das Feld räumen. Doch versuchten sie alsbald ihr Heil in besonderen Theatern, die aber nicht lebensfähig sind. Die meist sehr hübschen Darstellerinnen erregen zwar das Wohlgefallen der Männer, die den Zuschauerraum

jedesmal bis zum letzten Platz füllen. Was sie zeigen, ist aber in höchstem Grade dilettantisch. Sie können weder deutlich sprechen, noch den jeweiligen Dialekt des Stückes treffen. Vor allem sind sie technisch nicht imstande, die dem einzelnen Rollenfach angemessene Stimmlage richtig anzuschlagen und festzuhalten. Außerdem fehlt ihnen die Geschicklichkeit, Kraft und Ausdauer für die großen akrobatischen Finales der Kriegspiele, weshalb sie sich auf die Darstellung der einfachen Zivilspiele beschränken müssen.

Dennoch hofft man in den Kreisen der fortschrittlich gesinnten Intelligenz, daß diese Mädchen, wenigstens die begabteren unter ihnen, im Laufe der Jahre immerhin soviel lernen, um schließlich doch mit den Männern zusammen auftreten zu können. Hiermit wäre dann allerdings der Untergang der nationalen Schaubühne in China vollends besiegelt. Das chinesische Theater ist durchaus ein Männertheater. Seine Ausdrucksformen beruhen auf spezifischen Eigenschaften und Fertigkeiten des männlichen Geschlechts. Auf physischer Kraft, Ausdauer und Geschicklichkeit, auf einer unerhört schlagfertigen Vitalität und auf der Fähigkeit, alle Organe gleichsam zu überspannen und immer wieder letzte Energien an die Darstellung der technisch so anspruchsvollen Stücke heranzuführen, was die orientalische Frau in ihrer Passivität und systematisch betriebenen Verweichlichung noch weniger und noch unvollkommener zu leisten vermag als die europäische. Das chinesische Theater ist Zirkuskunst, ist — namentlich heute — eine wesentlich artistische Angelegenheit. Etwa im Stile der amerikanischen Exzentrik-Pantomimisten, der Knock abouts, die ja auch keine Frau in ihren Reihen dulden und dulden können. Hat man im chinesischen Theater weibliche Rollen darzustellen, so machen das die Männer selbst, und zwar ausgezeichnet. Wie in Japan. Eben weil sie hervorragende Artisten sind und die von ihnen verkörperten Frauengestalten stilsicherer in die wesentlich männlich bedingte Kunstwelt der Schaubühne einzufügen wissen als die von Natur aus anders veranlagten Frauen.

Das chinesische Frauentheater, in dem also Mädchen von zwölf bis zwanzig Jahren bärtige Liebhaber und speerschwingende Gewaltmenschen darstellen, ist eine Karikatur, die lediglich als erotische

Sensation für allerlei Lebemänner in Betracht kommt. Das Frauen- und Männertheater geht in erster Linie auf die Wünsche der jüngeren, europafreundlichen Generation zurück, die selbst den Zusammenhang mit der eigenen Kunst und ihrer geschichtlichen Entwicklung verloren hat und in allem Fremden und Andersartigen wahl- und kritiklos das Heil des Landes erblickt. Das Männertheater allein vermag die Tradition aufrechtzuerhalten, wenn sie überhaupt aufrechterhalten werden soll und kann. Denn das ist die Frage, die heute in China so viele und nicht nur fortschrittlich gesinnte Männer beschäftigt und die sehr oft, und zwar von Kunstfreunden aller möglichen Kreise, verneint wird. Der Chinese ist viel zu wohlerzogen, als daß sich nicht Leute genug fanden, die mich in die verschiedenen Theater ihrer Hauptstadt begleiteten und mit rührender Ausdauer den Dolmetscher machten. Gern aber haben sie es sicher nicht getan, weil sie ihre Schaubühne für eine Degenerationserscheinung halten, und zwar schon für eine sehr tiefstehende. Sie hat ihnen ja zu keiner Zeit viel bedeutet. In ihrem heutigen Zustande aber gilt sie den einigermaßen anspruchsvollen Chinesen nur noch als niedrigste Amüsementsstätte, als Jahrmarktsunterhaltung, als Produkt der Gasse und Gosse. Und ist dennoch für den Europäer ein eigenartiges Kuriosum. Für den gebildeten Laien nicht ohne farbige und formale Reize, für den Ästhetiker der höchste Typus des reinen Spiels. Trotz der entarteten Form, in der die Vorstellungen heute zumeist gezeigt werden — trotz des tollwütigen Orchesters, dessen unergründlicher Lärm die wenigen Ansätze zur Darstellung diskreter Menschlichkeiten unrettbar verschüttet — trotz der primitiven und belanglosen Vorwürfe, der roh gezimmerten Handlungen und der auf konventionelle Typen gestellten Charaktere. Das chinesische Theater erscheint dem Europäer als etwas durchaus Fremdes und Unverpflanzbares. Als eine ganz eigene Rassen- und Kulturleistung, die keinerlei Umzüchtung verträgt. Daß eine chinesische Truppe irgendwo in einer europäischen Hauptstadt auch nur mit dem geringsten Erfolge Vorstellungen geben könnte, ist undenkbar. Und doch würden einige wenige Einfühlsame ganz große Eindrücke erhalten.

China hat gleichzeitig das beste und das schlechteste Theater. Als künstlerische, man darf auch sagen kunstgewerbliche Erscheinungsform gibt es nichts Geschlosseneres und Eindeutigeres. Der Tanz weitet sich zum Tanzstück aus, zu spielerischer Aktion mit schau- und hörbaren Symbolen einer gesteigerten Körperlichkeit, simple Handlungen und Handlungsfetzen ganz und gar unproblematischer Art kommen gleichsam nur in ihren Knotenpunkten zu kernhaft-primitiver Darstellung, und konventionell Wirkliches geht mit einer letzten Kühnheit des Wurfs in die Unwirklichkeit ein. Als gesellschaftliche Äußerung eines alten Kulturvolks aber wurde, namentlich im Laufe der letzten Jahrzehnte, die unterste Stufe einer Abwärtsentwicklung erreicht. Die Freude am leeren Schein und hohlen Getöse hat zu einer Undifferenziertheit der Geschehnisse geführt, die jedes Aufteilen und Gliedern ihres Ablaufs unmöglich macht und alles Werten im einzelnen ausschließt. Nicht innere Belebung und Bereicherung kann letzten Endes der Zweck dieser Art von Kunst- und Kunstgewerbeübung sein, sondern lediglich das voraussetzungslose Eingehen in allerlei Dämmerzustände, die Benebelung aller sinnlichen Funktionen. Daß viele Chinesen sich dabei wohlfühlen, spricht nicht für die heutige Rasse.

CHINESISCHE LICHTSPIELE

Die chinesischen Puppenspiele sollen aus Luanchow stammen, das an der Grenze der Mandschurei liegt, wo die große Mauer beginnt. Und zwar ist der unerwartete Tod der Kaiserin Li, einer bevorzugten Frau des Kaisers Wu-ti aus der Han-Dynastie (um 140 vor Christi Geburt) die unmittelbare Veranlassung gewesen, wie uns Kan Pao in seiner berühmten Chronik Sou-schen-chi zu erzählen weiß. Der Kaiser soll alsbald vor Sehnsucht nach seiner Frau in Trübsal verfallen sein, bis eines Tages ein Mann aus dem Staate Chi, ein taoistischer Priester namens Chao-meng, erklärt habe, er könne die körperliche Seele der Kaiserin wieder erscheinen lassen. (Die Chinesen sprechen nämlich von einer geistigen Seele, die beim Tode sofort in den Äther des Weltalls übergeht und sich dort verflüchtigt, und von einer körperlichen Seele, die dem Verstorbenen ins Grab folgt und von den Hinterbliebenen aufs sorgfältigste zu pflegen ist.) Als Kaiser Wu-ti von der Kunst dieses Mannes und Priesters aus dem Staate Chi vernahm, rief er ihn zu sich und befahl ihm, die körperliche Seele seiner Gemahlin in der kommenden Nacht herbeizurufen. Chao-meng machte sich sogleich an sein Geschäft und ließ vor der offenen Tür des großen Palastsaales einen Vorhang aus weißer Seide aufhängen. Um Mitternacht etwa mußte dann der Kaiser der Wand gegenüber auf einem schweren Holzstuhl Platz nehmen, worauf der Vorhang von unten und oben mit verdeckt aufgestellten Kerzen beleuchtet wurde. Und tatsächlich dauerte es nicht lange, bis Wu-ti auf dem Vorhange etwas Dunkles entstehen sah, das in seinen Umrißlinien dem Bilde der Verstorbenen glich. Hocherfreut befahl er, diese Kunst weiter zu pflegen und ernannte den Priester aus dem Staate Chi zu seinem Hofkünstler. Auch gestattete er ihm, andere Leute in dieser Kunst zu unterrichten, damit seine Untertanen ebenfalls mit der körperlichen Seele ihrer Freunde und Verwandten verkehren könnten. So entstand das chinesische Schatten-

spiel, und so wurde auch hier einmal wieder ein Pfarrer zum Komödianten bestellt, was ja zu allen Zeiten keine besonderen Schwierigkeiten gemacht haben soll.

Die Puppen der chinesischen Schattenspiele werden aus ziemlich steifem geöltem Papier von goldgelber Farbe hergestellt und mit kunstgewerblichem Raffinement durch geschickte Aussparung einzelner Teile in eine Menge kleiner, ganz verschiedenartig geformter Flächen aufgelöst, was zu einer ungemein reizvollen ornamentalen Gesamtwirkung führt. Die durchscheinenden Flächen sind auf beiden Seiten getönt und in einer an sich wahllosen, aber doch harmonisch wirkenden Farbenfreudigkeit durchgebildet. Sie leuchten wie das Glas unserer Kirchenfenster im Lichte früher Dämmerungen und bilden im Zusammenklang der aufeinander abgestimmten farbigen Motive ein wundersames Miniaturbeispiel koloristischer Symphonik. Die einzelne Figur stellt jedesmal ein Stück Aquarellmosaik von soigniertester Formgebung dar, das sich in gewissen Partien filigranartig verfeinert. Schon wenn man die einzelne Puppe in die Hand nimmt und gegen das Licht hält, ist der malerische Effekt von subtilster Zartheit. Aber erst wenn sie vor die Lampe gebracht und das zierliche Chaos ihrer satten Buntheit auf die beleuchtete Fläche geworfen wird, hat die aparte Wirkung ihres diskreten Farben- und Formenspiels unter den vielen Arten orientalischer Puppen- und Schattenspiele nicht ihresgleichen. Da die Gesichtspartien ausgespart und nur in den groben Umrissen schwarz konturiert sind und auch die übrigen ausgeschnittenen Streifen, Kurven und sonstigen ornamentalen Fragmente nachher auf der Leinwand gleichmäßig hell erscheinen, macht das Ganze den Eindruck einer reich, aber dezent kolorierten Stickerei auf weißer Seide. Jedenfalls sah ich kaum etwas Chinesischeres als diese kleinen, etwa dreißig Zentimeter hohen fragilen Puppen, die ein Hauch unseres Atems zu bewegen und aus der Haltung zu bringen vermag.

Wie die Wajang-Figuren Javas werden auch die chinesischen

Schattenspielpuppen an Stäbchen gehalten und bewegt. Nur ist hier der Körper nicht jedesmal seiner Länge nach auf dem Führungsstäbchen verknotet, sondern an der Rückenseite des Halses frei auf einen Draht gehängt, der nach unten in einen dünnen Handgriff endet. Außerdem hat der Puppenleib drei Gelenke, eins ungefähr in der Hüftengegend und je eins an den Knien, ohne daß aber die einzelnen Körperteile, der Rumpf und die Beine also, durch Handhaben zu bewegen sind. Sie schlenkern vielmehr bei den lediglich mittels des Hauptstäbchens geführten Puppen hin und her, was dem ganzen Spiel eine faszinierende Lebendigkeit verleiht. Auch können die Figuren ohne weiteres hinknien, sich setzen und sogar den Kotau machen, der ja in chinesischen Stücken nicht zu entbehren ist. Dagegen haben die Arme, wie beim Wajang, ihre besonderen Führungsstützen, womit sie sich in den Schultern, im Ellbogen und im Handgelenk bewegen lassen, nur daß man auch hier wieder keine Hornstäbchen, sondern Eisendraht mit Holzgriffen benutzt.

Im übrigen halten die chinesischen Schattenspiele mit dem javanischen Wajang keinen Vergleich aus. Weder in der Spieltechnik, noch in der Originalität des Figuren-Apparates, von den herrlichen Dichtungen, dem einheitlichen Stil der Darstellung und dem so ganz wirklichkeitsfernen Klang des Gamelan-Orchesters gar nicht zu reden. Die Gesten und Bewegungen der chinesischen Puppen lassen niemals so recht die künstlerische Illusion zu. Während in Java auch der Fremde sehr schnell den Eindruck hat, höchst packenden Geschehnissen machtvoller Schicksale zu lauschen, und im Dunkel der Tropennacht bald ganz vom Spiel der Schatten gefangengenommen wird, kommt man in China über die liebenswürdigen Reize kunstgewerblicher Schönheit nicht hinaus. Die Puppen stehen zumeist bewegungslos da. Selten nur heben sie die Hand: steif, automatisch und dann mehr störend als belebend. Wenn sie wirklich einmal in Aktion geraten, fuchteln sie gespenstisch mit den Armen oder schlagen gleich mit sämtlichen Gliedern wie besessen um sich. Überhaupt beruht die szenische Technik dieser Spiele auf den primitivsten dramaturgischen Voraussetzungen. Die Puppen, die miteinander zu sprechen haben, werden sich einfach gegenübergestellt. In der Mitte der

Schirmfläche etwa. Die übrigen stehen unbeweglich dabei. In zwei einander zugewandten Reihen. Soll dann ein anderer vor dem betreffenden König oder Minister erscheinen, so bringt man den eben Abgefertigten nach links oder rechts ans Ende seiner Reihe zurück und holt dafür die neue Figur zur Mitte hin vor. Auf diese Weise gibt es endlose Zwiegespräche, die nur hin und wieder durch Massenszenen unterbrochen werden. Hier pflegt es dann besonders hilflos herzugehen, so daß die Zuschauer meist gar nicht wissen, wer gerade spricht, was die Einzelpersonen bedeuten und was sie eigentlich wollen. Vor allem in den Kämpfen, wo die Körper mit rotierenden Gliedern durcheinanderwirbeln und die ganz vorn den Fingerspitzen angehängten Schwerter wie Windmühlenflügel durch die Luft geschleudert werden.

Der Spieler sitzt hinter einem Tisch, der mit seiner vordern Kante an die Schirmfläche stößt, so daß die schräggestellte Hauptstütze der Figuren auf der Tischplatte ihren Halt findet. Eine recht primitive und unzuverlässig brennende Öllampe hängt dicht über seinem Kopf von der Decke herab. Rechts und links hat er, an Drähten aufgereiht, seine Puppen zur Hand. Und um ihn herum gruppiert sich ein kleines Orchester, das denselben Höllenlärm macht wie im Theater. Auch der Gesang und die Art des Dialogs ist einfach vom Theater herübergenommen. Nur daß der Puppenspieler gleich für alle auftretenden Personen das Wort führt. Leider ohne jedes Talent. Die verschiedenen Darsteller werden nicht im mindesten charakterisiert. Weder in ihrer Gesangsmanier noch in der typischen Art ihres Auftretens. Und von irgendwelchem Stil ist schon gar nichts zu merken. Jede eigene Note fehlt. Unfähig, die Vorlagen auch nur im geringsten für seine Zwecke zu verändern, kopiert man sklavisch allerlei Formen, die ganz anderen Voraussetzungen unterliegen. Die Puppen sind in Maske und Kleidung genau so hergerichtet wie die betreffenden Typen im Theater.

Die Chinesen besitzen für ihre ganz besondere Schattenbühne also auch keinerlei besondere Art von Stücken mit eigenen Vorwürfen und eigener dramatischer Struktur. Sie haben einfach die beliebtesten Dramen sinn- und wahllos vom großen Theater her-

übergenommen und in eine ganz andere Erscheinungswelt gesetzt. Vom Raum auf die Fläche. Mit grundlegender Änderung aller optischen und akustischen Verhältnisse. Trotz der Einschrumpfung des eher überlebensgroßen Formats ihrer eigentlichen Schaubühne zu einem weit unterlebensgroßen, ganz und gar spielerisch gedachten Miniaturtheater. Den heutigen Chinesen fehlt für das innerlich bedingte und geregelte Abstimmen der Ausdrucksmittel im einzelnen und ganzen der nötige Sinn. Die nur auf Kleines und Nächstes gerichtete Tendenz ihres künstlerischen Gefühls läßt die Schöpfung von einigermaßen reinen und ästhetisch einwandfreien Werten großen Stils nur selten zu. Der für ihre kunstgewerblichen Betätigungen so zuverlässige, durch die Jahrtausende fortwirkende Geschmack versagt sofort, wenn einmal ganz geschlossene, einheitlich und stark empfundene künstlerische Probleme gelöst, das heißt gestaltet werden sollen.

Da es heute in Peking kein Schattentheater mehr gibt, wo regelmäßig gespielt wird, muß sich der Kunstfreund jedesmal eine Truppe ins Haus bestellen. Und das ist natürlich teuer und umständlich, weshalb die durchreisenden und auch die in China lebenden Fremden für gewöhnlich keine Schattenspiele zu sehen bekommen. Glücklicherweise hatten die Pekinger Landsleute und die mit ihnen verkehrenden Chinesen die Liebenswürdigkeit, mir in den Räumen des Deutsch-asiatischen Vereins eine Reihe solcher Stücke vorführen zu lassen.

Die Leute spielten vereinzelt noch Kun-ch'iang, bevorzugten aber, gerade wie die großen Theater, leider den Oerh-huang, was in dem kleinen Raum doppelt unerträglich wirkte. Dennoch bot die Vorstellung für jeden, der sich auf die Lichtbildwirkungen zu konzentrieren vermochte, einen aparten Genuß. Wie überhaupt das Ganze voller Reize steckt. Theoretisch sozusagen. Für den Fall also, daß man alle künstlerischen Möglichkeiten gehörig ausnützen und die Aufführung jedesmal technisch auch nur einigermaßen bewältigen

kann. Wir haben es hier, wenigstens im Ansatz, mit einer letzten Verfeinerung des theatralischen Gedankens zum Rein-Spielerischen hin zu tun — mit einer ebenso kindhaften wie den letzten Verstiegenheiten eines sinnfälligen Preziösentums ausgelieferten, ganz und gar artistischen Unterhaltung. Diese chinesischen Miniaturtheater könnten etwas sehr Feines sein und sind vielleicht auch einmal etwas sehr Feines gewesen. Etwas sehr Chinesisches, sehr Orientalisches, durchaus Uneuropäisches. Ein Spielzeug für Große. Mit dem ganzen Raffinement voraussetzungsloser Kultiviertheit. Etwas für ästhetische Sybariten. Kenner-Kunst also. Und zwar nicht nur für wenige, sondern auch für das Volk, das offenbar früher einmal die dazu nötige Reife gehabt hat. Keine eigentlichen Schatten-, sondern Lichtspiele. Was hier auf die Leinwand geworfen wird, sind keine dunklen Silhouetten mit einer mehr oder weniger differenzierten Konturenwirkung, sondern artistisch-koloristische Impressionen. Keine mystisch-temperierten Gebilde einer kontrastreichen Schwarz-Weiß-Kunst, sondern lichtvoll-farbige Mosaiken als Resultat der in ihrer höchsten Verfeinerung wirksamen Geschmackskultur des alten Orients. Wie es heute gezeigt wird, allerdings nur als schaler Rest. Die Puppen sind noch da, in ihrer ganzen zeichnerischen und farbigen Duftigkeit. Man weiß aber nichts mehr damit anzufangen. Man schneidet kaum noch neue aus und die alten kann man nicht führen. Auch fehlt das Publikum. Das eine bedingt eben das andere. Den meisten Chinesen bessern Standes sind die Schattenspiele ganz unbekannt. Und der Boy des Hauses, mein in allen volkstümlichen Unterhaltungen bewanderter, guter und sachgemäßer Führer, sagte mir, daß er sie in seiner Kindheit wohl noch hier oder da gesehen hätte — daß sie heute aber nur noch auf dem Lande vorkämen. So ist es ja immer. Niedergehende Kunstübungen flüchten sich zu den Anspruchslosen, zu den Ewig-Dankbaren, zur Unkritik. Es gibt ja auch bei uns heute noch Dorf-Schmieren, die ihren Bauern alte Ritterstücke und Staatsaktionen des achtzehnten Jahrhunderts vorführen. Schade: dies Theater automatisch bewegter Miniaturen und lebendig gewordener chinesischer Stickereien hätte der höchste Triumph des kunstgewerblichen Gedankens in China werden können.

Neben den Lichtspielen hat es in China viele Jahrhunderte lang auch Theater gegeben, die plastische Puppen verwendeten. Und auch heute sollen sie noch vereinzelt vorkommen, aber — wenigstens in Peking — nicht mehr beliebt sein. Im Gegenteil. Die Leute reden sich hier das unsinnigste Zeug zusammen. Wenn die Puppen einen Tropfen Blut angespritzt bekommen, sollen sie des Nachts davonlaufen und den Menschen die Hälse abschneiden oder ihnen sonst irgendeinen Leibesschaden zufügen. Sie haben dann Blut geleckt und möchten immer noch mehr davon haben. Auch für den Chinesen ist Blut ein ganz besonderer Saft. Außerdem können die Puppen seiner Ansicht nach zu Teufeln werden und die größte Unruhe stiften. Ganz China zittert ja vor allen möglichen Geistern, namentlich vor den verschiedenen Emanationen gestorbener Freunde und Verwandten. Jedenfalls hütet man sich vor diesen keineswegs sehr zuverlässigen Seelen, wo man nur immer kann, oder pflegt sie, aus Angst oder doch aus Vorsicht. Am Hausaltar, im Tempel oder wo sich sonst Gelegenheit findet. Man nennt das Ahnenverehrung und begründet darauf ein ganzes praktisches Religionssystem. Doch folgt daraus noch keineswegs, daß der Chinese etwa ein den Eltern sehr gehorsames und nachgiebiges Kind ist. Im Gegenteil. Krachs mit den Angehörigen, Schimpfereien und Insulten gehören zum täglichen Bedarf der Familie. Erst wenn sie gestorben sind, kommt die Verehrung: die Vergöttlichung. Aus blasser Furcht. Und so will man auch mit den Puppen nichts zu tun haben, die sich auf so unheimliche Weise bewegen. Die Geister möchten sich da hinein verkriechen. Der heutige Chinese ist ein armer Teufel. Außer dem höchst realen Kampf aller gegen alle, der ja nirgendwo, ganz besonders aber hierzulande, ein reines Vergnügen ist, hat er sich noch mit dem Ungewissen herumzuschlagen, muß er ständig vor allerlei übernatürlichen Dingen auf der Hut sein.

Nach Aussage älterer Leute soll es zwei Arten von Puppentheatern geben: solche, deren Figuren an seidenen Schnüren bewegt werden, und solche, die der Spieler mit der Hand führt. Nach Art unseres Kasperltheaters etwa. Auch die Bühne sieht dann ähnlich aus. Der betreffende Mann steht in einem rechteckigen Kasten, wo

die untere Hälfte der vordern Fläche durch eine Holzlatte abgeteilt und von einem Tuch bedeckt ist. Ich habe in China keine solchen Puppenspiele zu sehen bekommen. Sie sind in den großen Städten heute zu selten. Man erzählte mir aber, daß ihre Puppen aus Holz geschnitzt wären und ebenfalls dieselben Stücke spielten wie die Menschen im Theater.

Übrigens gibt es auch von der Entstehung der chinesischen Holzpuppen ein paar hübsche Legenden. Nach der Chronik Yüeh-fu-tsa-lu hat man in China schon im zweiten Jahrhundert vor Christi Geburt mit ihnen gespielt. Kaiser Kao-tzu, der Gründer der Han-Dynastie (von 206 vor bis 25 nach Christi Geburt), soll einstmals in schlimmer militärischer Lage gewesen sein. Die Hunnen hatten schon im dritten Monat seine Hauptstadt belagert, und da die Lebensmittel zur Neige gingen, sah man den Augenblick immer näher kommen, wo sich die Besatzung den Feinden ergeben müßte. Da verfiel ein Ratgeber des Kaisers, der früher einmal Gesandter im Hunnenreiche gewesen war, auf den Gedanken, die ihm als sehr eifersüchtig bekannte Frau des Königs in Aufregung zu versetzen. Er ließ zu diesem Zweck sehr große und vor allem sehr schöne Frauenpuppen anfertigen und von unsichtbaren Leuten auf der Stadtmauer spazieren führen. Als diese Puppen nun tatsächlich, wie vorauszusehen war, die Aufmerksamkeit und das Interesse des Hunnenkönigs erregten, geriet die Königin dermaßen in Zorn, daß sie ihrem Gemahl mit der Entziehung ihrer Gunst drohte, wenn er die Belagerung nicht sofort aufheben würde. Und wirklich gab der König dem Drängen seiner Frau nach und zog alsbald mit seinem ganzen Heer ab. So hatten die schönen Frauenpuppen die Hauptstadt und damit das ganze Reich aus Not und Elend gerettet, weshalb sie zur Belohnung mit allen Ehren in einem besondern Saal des Palastes aufgestellt wurden. Der Kaiser ließ dann sofort weitere Puppen machen und sich und dem Volke bei den Sieges- und Freudenfesten damit vorspielen. Unter der Leitung seines ebenso klugen wie geschickten Ratgebers natürlich. So entstand das chinesische Puppentheater, und so wurde zum erstenmal ein Hofmann des Kaisers Theater-Intendant.

Nach einer Erklärung des Lieh-tzu, eines andern berühmten

Schriftstellers, ist der Ursprung der Puppenspiele in einer noch viel frühern Zeit zu suchen. Schon während der Regierung des Kaisers Mu aus der Chow-Dynastie (um 1000 vor Christi Geburt) soll der geschickte Meister Yen Tschi Puppen angefertigt haben, die singen und tanzen konnten und bald auch vor dem Kaiser, der Kaiserin und ihrem ganzen Hofstaat auftraten. Und zwar mit großem Erfolg. Doch glaubte der argwöhnische Herrscher nach Schluß der Aufführung zu bemerken, daß die Puppen seiner Umgebung, vor allem seiner Gemahlin und den kaiserlichen Nebenfrauen, mit den Augen zuzwinkerten, worauf er in helle Wut geriet und dem stets anwesenden Scharfrichter den Befehl erteilte, Yen Tschi zu töten. Ehe dieser aber noch Hand an ihn legen konnte, ergriff der Meister einen Dolch und schnitt sämtlichen Puppen die Köpfe ab. Als der Kaiser jetzt sah, daß sie alle nur aus Stroh und Holz bestanden und mit Lack bestrichen waren, beruhigte er sich und gestattete dem Meister Yen, weiterhin dem Volke mit seinen Puppen aufzuspielen. Um aber ganz sicherzugehen, daß nicht doch gelegentlich ärgerliche Dinge passierten, verbot er den Frauen bei Todesstrafe, diesen Aufführungen beizuwohnen. Und bei diesem Brauch ist es bis in die jüngste Zeit hinein geblieben. Noch vor wenigen Jahren durften die chinesischen Frauen nicht ins Theater gehen.

GAUKLER IN PEKING

Der chinesische Gaukler arbeitet nicht gern allein, sondern schließt sich mit anderen zu einer Gruppe zusammen: zu einer sogenannten Familie. Wie bei uns die Akrobaten. Ältere und jüngere Männer und Kinder aller Größen — niemals Frauen — bilden eine bis ins kleinste und letzte geregelte Gemeinschaft und treten immer nur so vor das Publikum. Und zwar begnügen sie sich nicht damit, allerlei auf illusionistische Wirkung ausgehende Fertigkeiten zu zeigen, sondern führen eine bunte Folge von Taschenspielereien, akrobatischen Exerzitien und Jongleurkunststücken vor. Es sind wirkliche Gaukler, diese Chinesen. Im besten und alten Sinne des Wortes. Nach Art unserer Seiltänzertruppen etwa, die besonders früher von Messe zu Messe zogen und die Leute mit körperlichen Übungen zu unterhalten suchten. Wenn auch um vieles bescheidener als die orientalischen Artisten, deren schwierige Tricks durchweg in höchster Vollendung ausgeführt werden.

Eine chinesische Gauklertruppe füllt also einen ganzen Unterhaltungsabend aus und leistet an sich schon ein Variétéprogramm. Mit der besondern Eigentümlichkeit, daß sie den Ablauf der Kunststücke in Dialog kleidet. Es wird bei ihren Experimenten fortwährend, und zwar schnell und temperamentvoll gesprochen, was dem Ganzen einen neuen Reiz verleiht. Kurz vor dem einzelnen Trick pflegt man das Gerede dann bis zur größten Leidenschaftlichkeit zu steigern und plötzlich abzubrechen, so daß eine wirksame Luftpause entsteht, die jedoch nur von kurzer Dauer ist. Nach wenigen Sekunden schon setzt das Zwiegespräch wieder ein, das auf diese Weise die eine Nummer aus- und gleichzeitig die nächste anklingen läßt. Irgendeiner aus der Truppe arbeitet: zaubert etwas hervor oder macht sonst ein Kunststück. Und die anderen helfen: beim Spiel selbst, als Handlanger, und dann vor allem bei der Täuschung und Ablenkung des Publikums, was von den Chinesen mit ganz besonderm Raffinement betrieben wird. Obwohl sie schon als Artisten über eine

außerordentliche Geschicklichkeit verfügen, legen sie doch alles darauf an, den Zuschauer obendrein noch hinter das Licht zu führen. Deshalb gelingen ihnen auch ganz ausgefallene Sachen mit unfehlbaren Wirkungen. Ich bin in meinem Leben noch nicht so verblüfft gewesen, wie hier bei den chinesischen Illusionisten. Ich kam mir immer wie genarrt vor.

Das Prinzip dieser Leute ist offenbar, den Zuschauer nicht zu Atem kommen zu lassen, ihn abwegig zu beschäftigen und dadurch zu zerstreuen, das heißt seinen Willen nach Möglichkeit auszuschalten und jede Konzentration zu verhindern. Deshalb führen sie Theater auf und suchen den einzelnen durch allerlei Wortwitze und Anekdoten und nicht zuletzt durch den Charme ihrer reizvollen Persönlichkeit zu fesseln. Deshalb bringen sie auch Kinder mit, die ja immer und bei allen Völkern nett und liebenswürdig sind und schon an sich interessieren, also ablenken. In all dem lebhaften und lauten Brimborium, mit denen die Chinesen ihre Tricks begleiten, steckt eine bewußte Tendenz zur Unsachlichkeit. Ehe man an das einzelne Experiment herangeht, wird eine Fesselung der Sinne und des Intellekts vollzogen. Der Gaukler sieht in seinen Zuschauern nicht nur eine an sich unbeteiligte Masse, der man ohne weiteres allerlei hübsche Geschichten vormachen will, sondern geradezu einen Gegner, und zwar einen sehr gefährlichen. Sie sind ihm Subjekt und Objekt zugleich. Er macht sie zunächst willfährig und richtet sie dann zur Aufnahme des einzelnen Kunststücks noch ganz besonders her. Durch regelrechte und wohlüberlegte Attacken, die mit dem Erzielen größter Neugierde am Ausgang des einzelnen Tricks die systematische Verdummung des Publikums als letztes Ziel haben. Ein höchstes Maß von Verbohrtheit im Augenblick des Experiments.

Zu diesem Zweck hat der chinesische Gaukler seine Zwiegespräche nach verschiedenen Richtungen hin durchgebildet und handhabt sie mit bemerkenswerter Virtuosität und sicherer Wirkung. Er beschreibt entweder der Reihe nach, was er gerade ausführt, und tut so im Grunde etwas ganz Überflüssiges. Oder er teilt die Aufgabe mit, die er zu lösen beabsichtigt, oder läßt sich von einem andern um dieses oder jenes Experiment bitten und bezweifelt dann, daß er

es fertig bringt. Das mangelhafte Vertrauen in das artistische Können des einzelnen ist überhaupt ein beliebtes Motiv des Dialogs. So kommt es häufig vor, daß sich zwei oder drei Mitglieder der Truppe abseits über den Trick des gerade Arbeitenden unterhalten und seinen glücklichen Verlauf ernstlich bezweifeln. Wenn er dann doch gegelingt, äußern sie naives Erstaunen, beglückwünschen den Betreffenden und wissen sich vor Freude nicht zu fassen. Dann wieder sehen die anderen interessiert und verwundert zu, was der Kollege für Vorbereitungen trifft. Sie können sich gar nicht denken, wohin das alles führen soll, und sind dann ganz begeistert, wenn ihm irgendein eleganter Effekt gelingt. Manchmal wird auch ein Experiment dadurch eingekleidet, daß der eine dem andern der Reihe nach die einzelnen Verrichtungen vorsagt und der Trick selbst auf diese Weise scheinbar ohne Willen des Ausführenden zustande kommt. Natürlich muß der dann das Resultat jedesmal pflichtschuldigst bestaunen. Die gerade Zusehenden spielen überhaupt gern die Naiven. Sie tun dann entweder so, als ob sie sich über die Leistungen des arbeitenden Kollegen nicht genug wundern können oder als ob sie ihm das Letzte doch nicht recht zutrauen. Zum Beispiel tritt einer der Nichtbeschäftigten nach irgendeinem Kunststück schüchtern näher und meint, daß dies ja gewiß schon etwas ganz Außerordentliches gewesen sei und ihn in höchstes Entzücken versetzt habe — daß er sich aber aus der Praxis eines längst verstorbenen und einstmals sehr berühmten Gauklers an noch viel Schwierigeres erinnere, dessen Bewältigung, wie er bestimmt glaube, heute keiner mehr fähig wäre. Natürlich läßt sich der andere daraufhin das Experiment beschreiben und führt es sofort in größter Vollendung durch. Und schließlich wird auch in China noch eine beliebte Methode unserer Zirkusclowns benutzt. Wenn jemand aus der Truppe irgendeine Aufgabe gelöst hat, die sich besondern Beifalls erfreuen durfte, tritt sofort ein anderer an den Tisch und behauptet, er könne noch etwas viel Besseres. Und das zeigt er dann schleunigst vor.

Wie mir Eingeweihte erzählten, soll der Dialog dieser Gaukler übrigens durchaus nicht so harmlos sein, wie er sich für Fremde anhört. Die Leute sind aber so lustig und guter Dinge dabei, haben

so unschuldige Mienen aufgesteckt und bringen alles so charmant und selbstverständlich heraus, daß man ihnen die Zweideutigkeiten gar nicht zutraut, womit sie ihre Rede zu verzieren pflegen. Allerdings meist in witziger und stets in verblümter Weise. Die chinesische Sprache ist durch Doppelsinnigkeit vieler Worte und Wortgruppen zur Verbrämung der mündlichen Rede mit verkappten Anzüglichkeiten besonders geeignet.

Wenn der Dialog der chinesischen Gaukler auch in erster Linie den Zweck hat, die Zuschauer einerseits von den tatsächlichen Verrichtungen abzulenken und andererseits zum Kunststück selbst hinzuführen und die Spannung zu erhöhen, so wollen sie auf diese Weise doch vor allem Zeit gewinnen, um den neuen Trick vorzubereiten. Denn Pausen gibt es bei ihren Vorführungen nicht. Ein Experiment folgt unmittelbar dem andern. Schon nach kurzer Zeit lösen sich die Artisten ab. Der Chinese ist überhaupt sehr für Abwechslung. Er kann auf allen Gebieten öffentlicher Lustbarkeit jedesmal große Mengen vertragen und zeigt hier eine unermüdliche Hingabe und Dankbarkeit. Nur darf die einzelne Aktion nicht zu lang geraten. Sie soll vorüberfliegen. Hast und Lärm genieren den Chinesen nicht. Im Gegenteil. Er fordert sie sogar. Je lauter und unentwegter die Geschäftigkeit, desto angenehmer und wohliger wird ihm. So sind immer nur einige Gaukler im Zimmer. Einer arbeitet, während zwei oder drei andere zusehen und den Dialog führen. Der Rest läuft zwischen draußen und drinnen hin und her, um die nächsten Nummern vorzubereiten und die entsprechenden Apparate vom Flur hereinzuschmuggeln. Die ganze Truppe ist in fortwährender Betriebsamkeit. Man weiß nie, was die einzelnen gerade zu tun haben. Offenbar geschehen die maßgebendsten und gefährlichsten Handgriffe in dem Augenblick, wo die Zuschauer gerade über ein gelungenes Experiment in Erstaunen geraten: sich ansehen, ihrer Empfindung lauten Ausdruck geben, den betreffenden Gaukler beglückwünschen oder ermuntern und was dergleichen mehr ist. Denn kurz vor dem Trick kommen stets einige der gerade draußen Befindlichen wieder herein, und unmittelbar nachher ist jedesmal eine besonders lebhafte Bewegung in der ganzen Truppe.

Ich sah die ersten chinesischen Gaukler im Bahnhofshotel von Shanhaikuan, wo der Tagespostzug von Mukden nach Peking über Nacht liegen bleibt. Da die kleine chinesische Provinzstadt weiter keine Anregungen bietet, läßt der Wirt den zu unfreiwilligem Aufenthalt gezwungenen Reisenden auf diese Weise über die Abendstunden hinweghelfen. Schon diese Leute machten ihre Sache ausgezeichnet.

Noch besser war aber die Truppe, die wir uns in Peking ins Haus kommen ließen. Sie bestand aus vier Männern und drei Kindern. Ein etwas älterer Herr von ruhigem und sympathischem Wesen leitete das Ganze mit liebenswürdiger Sicherheit. Er ist der Lehrer der anderen und trägt das wirtschaftliche Risiko. Er selbst gibt jedesmal nur eine einzige, besonders schwierige und besonders interessante Nummer zum besten. Im übrigen hat er die Verbindung mit dem Publikum herzustellen, seine Wünsche entgegenzunehmen und an die verschiedenen Mitglieder der Truppe zu leiten. Nach ihm weiß zunächst ein dummer, aber lustig dreinschauender dicker Kerl unser Interesse zu erregen. Der Clown des Ensembles, der in erster Linie den Dialog zu stützen und das Publikum auf seine Person abzulenken hat, was er durch die komische Ungeschicklichkeit seiner Bewegungen und durch eine pfiffige Mimik auch recht gut zuwege bringt. Technisch kann er nicht sonderlich viel und wird deshalb zu selbständigen Leistungen kaum herangezogen. Dafür muß er den beiden ersten Artisten der Truppe die nötigen Handreichungen machen: zwei jüngeren, außerordentlich tüchtigen Leuten, von denen der eine als ausgezeichneter Illusionist, der andere daneben noch als vorzüglicher Akrobat und beide als hervorragende Jongleure auftreten. Sie bestreiten den Hauptteil des Programms und würden durch die fabelhafte Geschlossenheit ihrer Leistungen und durch die lässige Eleganz ihres Auftretens im größten europäischen Variététheater Sensation machen. Dazu kommen dann noch drei Knaben verschiedenen Alters: zwei kleinere und ein größerer.

Die beiden jüngsten eröffnen den Abend mit ein paar einfachen, aber tadellos durchgeführten Zaubereien und haben dann noch hin und wieder eine Füllnummer. Sie sind famos abgerichtet, leisten ihre

Sachen mit verblüffender Sicherheit und werden von den Erwachsenen mit so gütiger Laune behandelt, daß uns ihre verhältnismäßig einfachen Experimente viel Freude machen. Das peinliche Gefühl, das man so leicht bei artistischen Produktionen von Kindern hat, kommt hier nicht auf. Die Chinesen sind überhaupt sehr kinderlieb und gehen auf drollige Art mit den Kleinen um. Als einer der beiden Jungen im Laufe der Vorstellung auf dem Sofa eingeschlafen ist, stört man ihn nicht weiter und läßt seine Nummern einfach ausfallen. Gegen Schluß des Abends kriecht er dann plötzlich unter einer auf dem Boden ausgebreiteten Decke hervor. Mit ganz verdutztem Gesicht und verschlafenen Augen. Man hatte ihn gelegentlich unter die Decke bugsiert, ohne daß er dabei aufgewacht war. Die Exerzitien des dritten und größten Kindes, das nahezu die Leistungen der beiden jungen Männer erreicht und vor allem halsbrecherische akrobatisch-equilibristische Kunststücke macht, sind allerdings zum Teil so schwierig, daß der bleiche Junge unser Mitleid erregt.

Der chinesische Gaukler arbeitet im Gegensatz zum indischen ganz ohne Mystik. Er läßt es, auch bei seinen unbegreiflichsten Kunststücken, stets mit der ihm und seinen Zuschauern vertrauten Wirklichkeit sein Bewenden haben und zitiert niemals den Beistand höherer Mächte. Kurz vor der Auslösung der Tricks spricht er wohl hin und wieder seine Zauberformel „Cen-dang-len" aus, aber auch nur dann, wenn ihm gar nichts anderes einfällt. Die Dinge gehen bei ihm alle natürlich zu. Und er wünscht ausdrücklich, daß man davon überzeugt ist. Während der indische Gaukler mit Vorliebe Handfertigkeitssachen ausführt oder mystische Beschwörungsprobleme zu lösen scheint, bleibt der um vieles nüchternere Chinese ganz auf dem Boden seines Handwerks, das er meisterhaft beherrscht und das ihm alles bietet, um selbst die größten Ansprüche des Publikums zu befriedigen. Als wertvollste Requisiten nützt er dabei seinen langen Rock, seinen breitbeinigen Gang mit den ausladenden Gesten und Bewegungen und vor allem seine Nervenlosigkeit, die

ihm allein schon die Hegemonie unter den Artisten aller Völker sichert.

Aber auch sonst unterscheiden sich die indischen Gaukler grundsätzlich und wesentlich von den chinesischen. Der Inder verfügt in erster Linie über eine große manuelle Geschicklichkeit, mit deren Hilfe er jedesmal eine Reihe geistvoller und origineller Kunststücke zu erledigen weiß. Und zwar meist ohne besondern Plan. Wie es ihm gerade einfällt. Ganz improvisiert und eminent spielerisch. Dazu arbeitet er am liebsten, ohne viel zu sprechen und möchte nur durch die Eleganz der Ausführung und durch die Tricks selber wirken. Auf die Ablenkung des Publikums durch lautes Getue, durch allerlei Mätzchen und Witzchen kommt es ihm weniger an. Die Hinlenkung des einzelnen Zuschauers zum Experiment und seine durchaus gebundene Teilnahme genügt ihm, wenn er auch gelegentlich durch einen Schuß Mystik etwas nachzuhelfen sucht. Seine Apparate sind größtenteils einfach und unscheinbar. Er liebt es, mit sehr wenig äußeren Hilfen auszukommen und den ganzen Erfolg auf seine Person zu konzentrieren. Der Chinese stützt sich dagegen mehr auf eine allgemeine Körpergeschicklichkeit und liefert für den Augenblick zwar schwer oder überhaupt nicht zu erklärende, im Grunde aber derbere Tricks, die er dann, wie gesagt, gern mit akrobatischen Exerzitien verbindet und in einen unversiegbaren Redestrom einbettet. Seine Apparate sind vielseitig, umständlich und wohlpräpariert und spielen im Organismus der ganzen Vorführungen eine große Rolle. Während der Inder seine paar Gegenstände meist in einem verknoteten Tuche mit sich herumtragen kann, muß der Chinese jedesmal mehrere große Kisten und Körbe auf einer Karre heranschleppen lassen.

Unsere Gaukler arbeiteten in einem gewöhnlichen Zimmer, das Ausübende und Zuschauer zwanglos vereinigte. Wir saßen also höchstens zwei Meter von ihnen entfernt. Und dennoch zeigten die Leute eine Reihe ganz und gar unerklärlicher Sachen. Der eine legte zum

Beispiel ein ziemlich dickes Filztuch platt auf den Boden und ging zunächst darauf spazieren. Dann faßte er es in der Mitte an, hob es langsam und vorsichtig in die Höhe und deckte eine große brennende Laterne auf. Ein anderer machte ein Tischlein-deck-dich, indem er aus einer nicht sehr großen Pappschachtel eine ganze Mahlzeit mit dem dazugehörigen Geschirr für zwölf Personen herausholte und nachher wieder darin verschwinden ließ. Unter anderm eine große Terrine voll Suppe, die allein fast den Umfang der Pappschachtel hatte. Alles dicht vor unseren Augen und auf freistehendem Tisch ohne Decke. Ein Dritter durchschnitt einen starken Bindfaden, knotete die Ecken wieder zusammen und schlug dann die betreffende Stelle mit einem einzigen Faustschlage glatt. Und was der Unbegreiflichkeiten mehr waren. Frösche verwandelten sich in Goldfische, die Goldfische in Steine und die Steine wieder in Frösche. Das kleinste Kind ließ aus einer leeren Tasse einen kleinen Baum wachsen und einen vollständig zerbrochenen Fächer durch bloßes Entfalten wieder heil werden. Bis an den Rand gefüllte Waschschüsseln kamen aus dem Nichts hervor, und kleine Häufchen Papierschnitzel fügten sich durch bloßes Anblasen wieder zusammen. Dazwischen zeigten die jüngeren Mitglieder der Truppe die schwierigsten Übungen mit einem Bau loser Porzellangefäße auf dem Kopf oder mit gefüllten Tassen auf Mund und Stirn. Und alle experimentierten mit Lust und Liebe und hinreißendem Temperament. Mit dem ganzen Charme eines schönen, durchkultivierten Körpers und der Sicherheit echten Könnens. Im Gegensatz zu den Kollegen vom Theater, spielten sie ihre kleinen Dialoge im natürlichsten Stil herunter: einfach, ohne Prätension und ohne Pathos. Sie redeten, wie ihnen der Schnabel gewachsen war, und entwickelten eine so beneidenswerte Suada, daß unsere Schwankregisseure in Begeisterung geraten würden. Dabei kam den ganzen Abend hindurch kein Fehlgriff vor. Dem Chinesen mißlingt nie etwas. Ehe er das einzelne Kunststück nicht beherrscht, führt er es nicht öffentlich vor. Und wenn er es beherrscht, gelingt es ihm immer. Er kennt keine nervösen Hemmungen.

Diese Gaukler liefern heute in China die beste, vielleicht die einzige wirklich gute Unterhaltung. Was sie machen, ist solidestes Kunsthandwerk: ist durchaus gekonnt und in allem ein echtes Gewächs des Landes. Sein Theater hat der Chinese verrohen lassen. Von der Musik ganz zu schweigen. Für die einst so volkstümlichen und aparten Puppen- und Schattenspiele fehlt ihm heute jedes Interesse. Einen Tanz kennt die chinesische Gesellschaft schon seit Jahrhunderten überhaupt nicht mehr. Als einzige Abendunterhaltung kommen — außer dem Theater natürlich — nur die recht einförmigen Vorträge der Singsong-girls in Betracht. Und das bißchen Hausmusik. Und dann eben die Gaukler.

Der Chinese hat also, im Gegensatz zum Japaner, keine Unterhaltungskunst von Rang und Abwechslung und ist doch sehr vergnügungssüchtig. Kaum ein anderes Volk hält ihm hier die Stange. Man braucht nur einmal des Nachts durch die Lustbarkeitsviertel der großen Städte zu fahren, um sich davon zu überzeugen. Lärmende Musik und recht viel elektrisches Licht sind dabei die Hauptsache. Und der Speisezettel im Leib-Restaurant. Wer sich in China einen vergnügten Tag machen will, geht gut essen. Der Chinese ist der größte Schlemmer unter der Sonne, seine Küche die raffinierteste auf der Welt. Schon zu Hause verzehrt er ungefähr doppelt so viel wie der Europäer und lebt, wenn er es irgend kann, auch opulenter. Im Restaurant aber wird er ganz zum Sybariten. Unter zwanzig Gerichten tut er es hier nicht. Sechsunddreißig sollen keine Seltenheit sein. Dazu dann leicht angewärmten gelben Wein und kristallklaren weißen Reisschnaps, eine Pfeife Opium, ein puppenhaft hergerichtetes, möglichst junges Mädchen zur Bedienung und Unterhaltung — sie darf gelegentlich in der Pause zwischen zwei Gängen ein Lied singen — und der Himmlische fühlt sich wirklich im Himmel. Weiter braucht er nichts. Alles andere würde ihn nur stören. Nichts geht ihm über satte Beschaulichkeit. Der vergnügsame Chinese will in Ruhe gelassen, allenfalls von Zeit zu Zeit ein wenig gestreichelt und gekitzelt werden.

Wie der Japaner, treibt auch der Chinese bei sich zu Hause gern Musik. Nicht so ausgiebig und durchgebildet, aber doch mit Neigung und Ausdauer. Keineswegs allerdings nach europäischem Geschmack. Überall kann man des Abends in den Straßen Pekings die kreischenden Töne der Violine oder die ungepflegten Weisen der Flöte hören. Auch wohl gelegentlich das primitive Spiel auf einem Zupfinstrument. Die Kulis setzen sich gern nach der Arbeit zusammen. In den Hof oder auf die Türschwelle. Sie rauchen dann, schwatzen und musizieren. Und die Gebildeten haben ihre Kränzchen, um vor allem die ältere Musik zu pflegen und damit nach Möglichkeit vor dem Untergang zu bewahren.

Wir hatten gelegentlich mehrere Herren aus einer solchen Dilettantenvereinigung zu uns geladen. Nicht in erster Linie eines Ohrenschmauses wegen. Dafür sorgte schon der häufige Theaterbesuch in zureichender Weise. Ich wollte vielmehr den einem fremden Ohr nicht leicht eingänglichen Unterschied der verschiedenen musikalischen Stilarten, des Kun-ch'iang, Oerh-huang und Pang-tzu an einigen praktischen Beispielen zu ergründen versuchen, was mir bei dem großen Eifer der Herren auch einigermaßen gelang. Doch haben diese Probleme so wenig allgemeines Interesse, daß eine eingehende Erörterung hier zu weit führen würde.

Die Herren sangen der Reihe nach endlose Strophen und ließen sich dazu jedesmal von einem andern auf der Querflöte oder Geige begleiten: stets unisono und für unser Gefühl sehr laut und aufdringlich. Wie stets in China, mußte man auch hier das bißchen künstlerische Erkenntnis zu teuer erkaufen. Dafür erging es den Chinesen nachher dann keineswegs besser, als ich, auf ihren dringenden Wunsch, Wagner spielte, dessen Musik ihnen, wie sie sagten, von der europäischen am sympathischsten wäre. Zwar hörten sie mit großem Interesse zu und richteten mir nach Schluß die artigsten Komplimente aus. Sie applaudierten sogar viel eifriger, als wir es bei ihren Vorträgen getan hatten, und verneigten sich des öfteren in der ihnen eigenen verbindlichen Weise, konnten aber im übrigen ebensowenig einen Weg zu unserer Kunst finden, wie wir zu der ihrigen. Der einzige Unterschied war nur der, daß es den Herren

infolge ihrer Erziehung offenbar weniger Mühe machte, ihr Grauen zu verbergen und ein paar angenehme und gefällige Gesten zu finden. Ich selbst war aber doch höflich genug, sie nicht allzulange auf die Folter zu spannen und nach einigen Tannhäuser-Reminiszenzen dringend um die Fortsetzung ihrer eigenen Vorträge zu bitten.

So wurde denn die ganze Nacht weiter musiziert. Mit rührender Ausdauer. Auch was die Erklärungen betrifft, die mich in die Geheimnisse der chinesischen Tonkunst einführen sollten. Kolonisten und Reisende pflegen so häufig über die Verschlossenheit der östlichen Völker zu klagen, besonders über die mimosenhafte Art, in der die Japaner und Chinesen sofort auf sich selbst zurückgehen, wenn man das Gespräch auf rassige oder nationale Eigentümlichkeiten bringt und in diesem oder jenem Falle authentischen Aufschluß haben möchte. Ich kann hier nicht einstimmen: ich bin in beiden Ländern gesellschaftlich auf das zuvorkommendste behandelt und auch als Forscher ausgezeichnet bedient worden. Nach meiner Erfahrung bedarf es gar nicht einmal so vieler Mühe, um den Orientalen aus seiner Reserve herauszulocken. Jedenfalls durchaus nicht mehr, als etwa beim Norddeutschen: beim Niedersachsen oder gar beim Friesen. Sobald gebildete Orientalen, Japaner und Chinesen, merken, daß der Fremde sich wirklich ernsthaft für die Dinge und ihre Voraussetzungen interessiert und nicht nur eine üble Neugierde befriedigen oder lediglich auf der Suche nach Stoff ausgehen will, um später allerlei abfällige Bemerkungen über Land und Leute machen zu können, werden sie niemals die Auskunft verweigern. Im Gegenteil. Sie werden es ihm ermöglichen, die Verhältnisse tatsächlich so zu sehen, wie sie sind, da es doch zweifellos auch in ihrem eigenen Interesse liegt, daß draußen die Wahrheit erzählt und geschrieben wird. Immer vorausgesetzt, daß sich der Fremde nicht auf das so beliebte hohe Roß setzt und den Orientalen bei jeder Gelegenheit sein Übergewicht spüren läßt. Da dies Verfahren, besonders beim Chinesen, durch nichts gerechtfertigt erscheint, ist er Europäern gegenüber allerdings sehr empfindlich und auch sehr argwöhnisch. Er vermutet zunächst immer, daß man sich über ihn und seine Art lustig machen will. Und das erträgt er nicht. Er hat seinen natio-

nalen Stolz, auf dem er nicht herumtrampeln läßt. Erst wenn man ihm persönlich nähertritt und sich gleichsam innerlich anbietet — wenn man eine aufrichtige Teilnahme und möglichst auch etwas Begabung für die Erkenntnis orientalischer Probleme bekundet, stellt er sich zur Verfügung. Und zwar als ein ausgezeichneter Mentor: mit Eifer, Ausdauer und peinlichster Gründlichkeit. Ich habe es auch im Osten immer mit Menschlichkeit versucht und bin ausgezeichnet dabei gefahren. Dies Buch muß es beweisen. Was es an Tatsachen enthält, ist mir auf meinen verhältnismäßig doch flüchtigen Reisen im Lande selbst zugetragen worden. Literatur habe ich nur selten benutzt. Europäische so gut wie gar nicht. Sie ist über mein Thema ungemein dürftig. Und wenn man einmal gelegentlich etwas findet, werden die Dinge falsch wiedergegeben oder vom europäischen Standpunkt aus, also schief gesehen. Meine einzigen Quellen sind die Länder selbst und ihre Bewohner.

Unterhaltsamer als unser musikalisches Dilettantenkränzchen war bei einer andern Gelegenheit eine ausgezeichnet eingespielte und sympathische Sänger-Gesellschaft, die sich nach ihrem Lieblingsinstrument „Vom achteckigen Tamburin“ nannte. Ihre Mitglieder sind zwar Berufs-Musiker, aber Herrenkünstler. In betontem Gegensatz zu den Leuten vom Theater und von den Teehäusern, die als Brotkünstler gelten. Die Tamburintruppe ist aus einem Dilettantenkränzchen hervorgegangen, das ursprünglich in geschlossenem Kreise und nur gelegentlich vor Freunden und Verwandten musizierte, bis es dann schließlich auch in fremde Häuser ging. Doch lassen sich die Herren nicht bezahlen, sondern nehmen nur Geldgeschenke. Der Chinese macht da feine Unterschiede, und er weiß warum. Eine solche Aufführung wird dem Gastgeber jedesmal ein teures Vergnügen. Die Herren pflegen als Menschen und Künstler so vornehm aufzutreten, daß man ihnen, wenn man schon etwas gibt — und sie erwarten es — unbedingt reichlich geben muß. Der Fordernde steht sich ja immer besser dabei, wenn er dem andern die Taxe freistellt. In

Geldsachen sind die Chinesen nun einmal Kenner. So haben auch die Tamburin-Herren immer noch eine gute Dosis Verschlagenheit in den Gesichtern, die allerdings durch ihre Spiellust in sympathischer Weise gemildert wird. Wenigstens beim Musizieren selbst. Diese Mischung von Spießertum und Künstlerschaft, von Gesellschaftsmenschen und Berufsmusikern übt einen ganz eigenen Reiz aus. Auch den der Neuheit. Denn ich wüßte mich nicht zu erinnern, sonst irgendwo auf der Welt Ähnliches beobachtet zu haben.

Die Truppe besteht aus fünf Mitgliedern: dem Kapellmeister, der Trommel und Klapper schlägt, und vier anderen. Jeder spielt mehrere Instrumente, die in verschiedenen Kombinationen und in verschiedener Anzahl zusammengestellt werden, so daß Duette, Terzette oder Ensemblesätze in bunter Folge zur Ausführung kommen. Ganz merkwürdig war der Eröffnungsvortrag arrangiert. Hier spielten außer dem Trommler die übrigen vier Herren zusammen nur drei Instrumente, indem der erste mit der linken Hand die Griffe auf dem Instrument des zweiten machte, dieser zweite mit der rechten Hand sein eigenes Instrument spielte, mit der linken aber wiederum die Griffe am Instrument des dritten ausführte und so weiter, so daß die linke Hand des vierten und die rechte Hand des ersten nicht beschäftigt waren und im Schoß ruhten. Diese Art zu musizieren soll ausschließlich der Tamburintruppe eigen sein, und zwar immer nur für die erste Programmnummer. Als Aushängeschild gleichsam: als eine Art Schutzmarke.

Die meisten der Herren sind gleichzeitig auch Sänger. Gesangstücke werden überhaupt bevorzugt. Der Solist steht dann an der Trommel und schlägt hier selbst den Takt. Auch gliedert er den Vortrag mit der Klapper und läßt sich jedesmal nach dem Charakter des Liedes von zwei oder mehreren Instrumentalisten begleiten. Mit Vorliebe werden Balladen gesungen: vielstrophige Dichtungen recht stimmungsvoller und geistreicher Art. Sie entstehen im eigenen Kreise und sind nicht käuflich. Man hat sie zwar aufgeschrieben, gibt sie dem Publikum aber grundsätzlich nicht heraus. Das „achteckige Tamburin“ ist eine höchst exklusive Gesellschaft. Es wahrt in jeder Weise die aristokratische Form.

Das Amüsanteste, was die Herren darboten, war ein parodistischer Spieltrick, der uns berechtigt, die Truppe den Gauklern zuzuzählen. Sie pflegen ihn als besondere Spezialität, und niemand wagt es, diese wirksame und originelle Nummer nachzumachen. Idee und Spielapparat sind höchst einfach. Der eine setzt sich auf einen Stuhl vor einen kleinen Tisch — mit einer Papierblume im Haar und einigen primitiven Schminkstrichen im Gesicht, also komisch herausstaffiert — und mimt zu dem, was ein hinter ihm hockender Kollege spricht oder singt. Dabei werden Vortrag und Gesten von den beiden Leuten durchaus zur Deckung gebracht. Ähnlich wie im japanischen Theater, wenn der Schauspieler den Gesang des Gidayu ausdeutet. Außerdem sind die Chinesen nicht nur ausgezeichnete Mimiker und Komiker, sondern auch geborene Parodisten. Was diese beiden Kerle uns da an Charakter- und Volkstypen vorführten, war von verblüffender Schlagkraft und deshalb sehr unterhaltend. Leider konnten sie auch hier wieder kein Ende finden, so daß die Wirkung mit der Zeit nachließ.

SINGSONG-GIRLS

Was dem Japaner die Geisha, ist dem Chinesen die Chiao-Chu: das singsong-girl, wie es auf Küsten-Englisch heißt. Ein nicht minder reizvolles Wesen als die japanische Schwester und dem Europäer sympathischer. Weil sie mehr Frau ist und weniger Bibelot. Dazu auch schöner, rassiger und unergründlicher. Sphinxartig. Etwas sehr Apartes also und Begehrenswertes. Voller Reize und voller Verschwiegenheiten. Von grenzenlosem Hochmut und selbstverständlicher Unnahbarkeit. Schon von Mannes wegen. Denn der Chinese duldet nicht, daß seine Frauen mit anderen als seinesgleichen verkehren. Vor allem nicht mit Europäern. Und sie selbst pflegen sein Verbot in Haltung und Manieren derart eindeutig auszudrücken, daß selbst dem Kühnsten sehr bald die Lust vergeht, hier auch nur den geringsten Versuch zu machen. Im Gegensatz zu den Japanerinnen, die sich bei all ihrem Phlegma Fremden gegenüber doch leichter erobern lassen und dazu künstlerisch mehr interessieren. Die Leistungen der singsong-girls sind nämlich recht belanglos. Wenigstens für den Europäer. Schon weil sie nur singen und immer wieder singen und niemals tanzen. Auch nicht Theater spielen.

Das heutige China kennt den Unterhaltungstanz nicht, kennt ihn nicht mehr. Seit langem schon. Die rigorose Lehre des Konfuzianismus hat ihn, zur Zeit der Sung-Dynastie (von 960 bis 1126 nach Christi Geburt), ein für allemal verboten. China ist heute das einzige Land auf der Erde, wo die Frau nicht tanzt, sich dem Manne nicht in bewegter Schönheit anbietet. Der Chinese weiß davon nur noch aus alten Romanen und Novellen, ohne daß es ihn aber sonderlich interessiert. Er genießt überhaupt nicht ästhetisch-erotisch — oder doch nur in den Anfängen eines Erlebnisses, wo ihm die soignierte Erscheinung der Frau zu genügen pflegt — sondern wesentlich aus praktischen Gründen und wenn möglich mit unerhörten Raffinements, die allerdings mehr zu seinen Gunsten als zugunsten der Frau angelegt werden. Der Chinese ist auch hier wieder der krasse Egoist.

Er will männliche Nachkommen und bei den dazu notwendigen Voraussetzungen jedesmal ein höchstes und differenziertes Maß von Lust. Alles andere kümmert ihn nicht, kümmert ihn weniger. Die Frau hat lediglich die Bestimmung, Mutter seiner Kinder, und wenn irgend möglich ein willfähriger Gegenstand sinnlich-sinnvoller Vergnügungen zu sein. So nimmt er eine Frau nach der andern, bis er eine findet, die ihm einen Knaben schenkt, damit der Ahnenkult aufrechterhalten werden kann, was nach den Vorschriften nur Knaben tun dürfen. Und für das andere kommt er schon selber auf. Mit sicheren Kenntnissen und großen Ansprüchen. Denn der Lüstling ist hier draußen der Mann. Die Chinesin gibt erotisch viel weniger her, als man in Europa denkt, ohne allerdings die primitive Stufe der Japanerin zu erreichen, die bekanntlich an einer möglichst natürlichen Abwallung ihrer Triebe Genüge findet. Der Europäer irrt durchaus, wenn er die Ostasiatin für sexuell besonders hochtemperiert und vor allem für praktisch erfindungsreich hält. Sie bleibt auch hier, wie überhaupt im Leben, ganz und gar der passive Teil. Was in dieser Beziehung geschieht, ist Manneswerk. Auch der verkrüppelte Fuß, das letzte aller erotischen Stimulantien.

Nach der Legende soll Kaiser Li Yo (um 916 nach Christi Geburt) eine seiner Frauen veranlaßt haben, ihre Füße zu deformieren, damit sie eine Ähnlichkeit mit dem zunehmenden Mond bekämen, was dann bald von den Kurtisanen und schließlich auch von den anderen Frauen nachgemacht worden sei. Tatsächlich handelt es sich hier aber um ein besonders satanisches Mittel zur Fesselung der Frau und zur Befriedigung perverser Gelüste. Dem Chinesen ist der Fuß überhaupt interessanter als das Gesicht. Nur der Gatte sieht die Füße der Frau nackt, die damit wenigstens so schamhaft ist, wie die Europäerin mit ihrem Busen. Daß sie aber in verschwiegenen Stunden eine ganz besondere und besonders wichtige Rolle spielen, geht schon aus den vielen obszönen Bildern hervor, die den Gegenstand mit Vorliebe behandeln und bei aller Eindeutigkeit der einzelnen Situationen eine erstaunliche Phantasie bekunden.

Nicht der bewegte Mensch ist also des Chinesen Ideal, sondern der Mensch in der Ruhe, in einer abgeklärten und überlegenen

Beschaulichkeit. Für Sport irgendwelcher Art hat er gar keinen Sinn. Körperliche Übungen dünken ihn ganz unnötig und unvornehm. Besonders für die Frau und besonders in der Öffentlichkeit. Der Chinese findet jede Schaustellung des bewegten Frauenkörpers so unanständig, daß er sich nicht einmal von gedungenen Mädchen etwas vortanzen läßt. Er will also gar keine tanzende Frau. Es genügt ihm, wenn die Geliebte oder Verehrte ihre schönsten Kleider anzieht und irgend etwas dahersingt. Daß aber Männer und Frauen gar zusammen und vor anderen tanzen, hält er für barbarisch und verächtlich. Zunächst, weil sich ja dadurch der Mann mit der Frau auf die gleiche Stufe stellt, was seiner Ansicht nach den Naturgesetzen widerspricht. Außerdem gehen doch seine erotischen Beziehungen keinem Dritten etwas an. Nicht einmal zu Hause läßt er sich vor anderen auch nur in der geringsten Weise mit seiner Frau ein. Selbst vor guten Freunden nicht. Sie ist ihm eitel Luft. Nicht eines Wortes wert.

Im Orient begreift man den Zusammentanz von Menschen verschiedenen Geschlechts eben durchaus als das, was er im Grunde ja auch tatsächlich ist: als erotischen Präliminarzustand. Und wenn sich beim Chinesen auch alles Geschlechtliche von selbst versteht, so wird es doch niemals in den Bereich der Öffentlichkeit gezogen oder gar diskutiert. Eben weil es sich von selbst versteht. Es wird nicht einmal erwähnt. Das ist keine Heuchelei, sondern Prinzip, Sitte. Es gibt eben Dinge zwischen Himmel und Erde, die man tut, aber nicht bespricht, geschweige denn vor anderen tut. Der Chinese ist hier durchaus konsequent. So pflegt er zum Beispiel die Lustmädchen in Bezirken anzusiedeln, die ganz abseits liegen und niemanden stören. Er verleugnet die Dinge und die zu Grunde liegenden Menschlichkeiten nicht, ist aber geschmackvoll genug, sie so unauffällig wie möglich zu verabschieden. Ohne sich ihrer zu schämen, aber auch ohne viel Aufhebens davon zu machen. Daß Tausende von Mädchen in den europäischen Großstädten auf der Straße herumspazieren und in öffentlichen Lokalen verkehrsreicher Gegenden zur Schau sitzen — daß bei Festlichkeiten der sogenannten guten Gesellschaft die Frauen ihre Schultern und Arme und ihren Busen entblößen, wo man doch

auf Kanzeln, Tribünen und Redaktionsschemeln immerfort für die sogenannte Sittlichkeit zu werben sich bemüht, die sich doch ebenfalls wieder von selbst versteht, erregt des Chinesen bedauerndes Kopfschütteln. Der Kadi spielt im Orient gewiß eine große Rolle. Vor allen bei den Chinesen. Einen Sittlichkeitsprozeß kann sich aber niemand vorstellen. Geschlechtsmoral ist Privatsache, wenn es so etwas in polygamischen Ländern überhaupt gibt. Jedenfalls interessiert sie die Öffentlichkeit nicht im mindesten. Es sei denn, daß Anstand, Takt und Geschmack verletzt werden. Und in solchen Fällen weiß sich das Volk allein zu helfen. Der Kadi wird jedenfalls nicht bemüht. Schon weil es der Mühe nicht lohnt. Um ein Weib!

Die chinesischen singsong-girls zerfallen in zwei Klassen, die sich weniger in ihren Leistungen als in ihrer sozialen Stellung und in der Art ihres Auftretens und Benehmens unterscheiden. Die eine, die geringere Klasse, geht in die Teehäuser (Chia-kuan), die jedoch nicht den japanischen Machiai, sondern mehr unseren Singspieltheatern ähneln. Die Mädchen werden hier vom Besitzer des Teehauses verpflichtet und bezahlt. Sie tragen ihre Lieder vor, pflegen aber keinerlei persönliche Beziehungen mit dem Publikum. Die andere, die bessere Klasse, kommt nur auf besondern Wunsch, und zwar in eins der feineren Weinrestaurants (Chia-lou). Diese Mädchen sind wohlgebildet, von tadellosen Manieren und außerordentlich anspruchsvoll. Sie werden sehr verwöhnt und auf der roten Einladungskarte mit Hochwohlgeboren angeredet. Wenn die betreffende Sängerin Gast und Lokal kennt, erscheint sie sofort. Andernfalls läßt sie zunächst durch ihre Dienerin Erkundigungen einziehen. Erst wenn diese befriedigend ausgefallen sind, leistet sie der Aufforderung Folge. Und zwar mit ihrer Dienerin, die beim Rauchen und Trinken die nötigen Handreichungen zu machen hat. Sie pflegt dann ein kleines Lied zu singen und einen Schluck Tee zu nehmen. Ganz akademisch, ohne sich viel um den Gast zu kümmern. Im Gegensatz zur japanischen Geisha, die sofort zum Manne hinhockt und ihm in jeder Weise gefällig ist.

Allerdings dauert es zumeist nicht lange, bis die Chinesin ihren Gastgeber mit in die eigene Wohnung bittet. Aber nur wenn er ihr gefällt. Beide Partner haben hier freie Wahl. Niemals wird der vornehme Chinese ein Mädchen etwa durch einen möglichst hohen Einsatz ohne ihre ausdrückliche Zustimmung an sich fesseln wollen, und niemals wird sich ein Mädchen auf diese Weise fesseln lassen, wenn ihr der Mann nicht zusagt. Daher die zu nichts verpflichtende Begegnung im Restaurant, das also lediglich Rendezvous-Ort ist. Wieder im Gegensatz zu den Gepflogenheiten in Japan, wo sich alles im Teehause abspielt und dort sogar manchmal von der ganzen Gesellschaft, von den Herren und ihren Geishas, übernachtet wird.

Ohne singsong-girls kann sich der Chinese nicht amüsieren. Gleich ob er nun das Bedürfnis hat, allein zu bleiben — und das ist ihm gewöhnlich das Liebste — oder ob er mit einigen Freunden zu einem der bekannten Schlemmeressen geladen wird. Auch hier dürfen die Mädchen nicht fehlen. Und zwar muß der Gastgeber jedesmal herausfinden, welches Mädchen der einzelne im Augenblick gerade bevorzugt, was bei der Diskretion, mit der die Chinesen ihre Liebesdinge behandeln, nicht immer ganz leicht ist. Es gilt für besonders taktvoll und aufmerksam, wenn jeder Gast seine Geliebte beim Mahle vorfindet. Allerdings kommen die Mädchen auch hier meist nur auf einige Augenblicke. Um ein Lied zu singen oder dem Freunde Tee einzuschenken. Da sie sich gewöhnlich im Laufe des Abends noch um andere zu kümmern haben, dürfen sie bei jedem einzelnen nicht zu lange verweilen. Erst nach dem Essen fährt der Gastgeber mit allen seinen Gästen zunächst zu seiner eigenen Freundin, dann die ganze Gesellschaft zur Freundin des ersten Gastes, dann ebenso zu der des zweiten und so weiter, bis man die Mädchen sämtlicher Herren der Reihe nach besucht hat. Natürlich geht zumeist die ganze Nacht darüber hin. Doch tut das dem Chinesen nichts. An Geduld wird er von niemandem auf der Welt übertroffen, vor allem wenn es sich darum handelt, liebenswürdig zu sein und alte gesellschaftliche Bräuche zu wahren.

Die Mädchen der bessern Klasse sind vielfach sehr schön und stets wundervoll zurechtgemacht. Sie tragen prächtige Gewänder

aus Damast, Atlas, gemusterter Seite oder Brokat, und zwar in sehr dezenten Farben: in grau, blau, schwarz oder lila. Die breiten Hosen und die langen, sakkoartig geschnittenen Jacken wirken bei aller Einfachheit sehr nobel und gehen mit den ebenso streng behandelten Köpfen harmonisch zusammen. In dem glänzend schwarzen, meist in einen langen, dicken Zopf auslaufenden Haar tragen sie gern einen schlichten Kamm aus Gold oder Silber und seitlich daneben an den glattgestrichenen Schläfen ein paar frische Blumen der Jahreszeit. Die Stirnhaare sind gewöhnlich etwas ausrasiert, damit die Rundung des Kopfes mehr hervortritt. Die Chinesen lieben das.

Shanghai hat in jeder Straße ein halbes Dutzend Teehäuser. Man führt uns in eins der größten und bekanntesten des Foochow-Road, das schon kurz nach Dunkelwerden ganz gefüllt ist. Der mächtige viereckige Raum wird kreuz und quer von Papiergirlanden durchzogen. An den Wänden, an den Säulen und von der Decke hängen Papierlaternen herab. Dazwischen brennen eine ganze Menge elektrischer Bogenlampen. Die Einrichtung ähnelt der unserer Bierrestaurants. Die Gäste sitzen auf Bänken um derb gezimmerte Tische. Und mitten im Saale stehen die Ruhelager für Opiumraucher. In einer Reihe nebeneinander. Schmale und nicht sehr lange, mit weißem Tuch bespannte Holzpritschen, ohne jede Bequemlichkeit. Mit einem kleinen, niedrigen Tisch am Kopfende. Sie sind unbesetzt. Die Regierung hat das Opiumrauchen verboten. Und wenn es auch heimliche Lokale genug gibt, wo sich die Liebhaber des seligen Giftes nicht darum kümmern, so wagt man in öffentlichen Teehäusern doch nicht, der streng kontrollierten Verfügung zuwiderzuhandeln.

Natürlich verkehren nur Männer hier im Teehause. Sie rauchen ihre Wasserpfeifen und sitzen ruhig da. Mit andachtsvoller Heiterkeit. Die Chinesen sind eigentlich immer guter Laune. Still vergnügt und unendlich zufrieden. Sie haben allerlei vom Leben und zeigen gern, daß es ihnen etwas bietet. Sobald man sie freundlich ansieht oder gar anlacht, geben sie einem mit der liebenswürdigsten

Miene Bescheid. Nichts ist ihnen sympathischer, als wenn der andere ebenfalls einen guten Tag hat. So findet auch der Fremde unter den Teehaus-Chinesen die angenehmste Gesellschaft, ob sie nun in ihrem drolligen Küsten-Englisch mit dem geringen Wortschatz dieses Kauderwelsches die längsten Geschichten erzählen oder sich durch eine höchst lebendige, wiederum meist sehr komische Zeichensprache verständlich zu machen suchen.

Die Bedienung ist ausgezeichnet. Eine ganze Menge Boys läuft ständig hin und her. Die einen haben graue Tücher aus Packleinen in den flinken Händen, um damit den Eintretenden die Stiefel zu reinigen. Die anderen verteilen heißdampfende Frottiertücher, womit sich die Leute hier Gesicht, Kopf und Hals abwischen. Und zwar jede Viertel- oder Halbestunde. Ob es draußen nun heiß oder kalt ist. Dem Chinesen tut das wohl. Und wieder andere kredenzen den Tee. Und zwar in drei verschiedenen Gruppen. Die ersten stellen jedem neuen Gast die Teeschale hin. Ein flaches Gefäß aus feinstem Porzellan ohne Untertasse. Die zweiten tragen Schüsseln herum, die aufgebrühte Teeblätter enthalten und mit einem großen Teller zugedeckt sind, damit das Aroma des Getränks nicht verlorengeht. Und die dritten gießen aus mächtigen Töpfen immerfort heißes Wasser auf die Teeblätter und füllen die Schalen der Gäste. Man schenkt in China den Tee nach, wie bei uns die Weine. Der Chinese kann keine halbgefüllten Schalen sehen. Auch will er nicht wissen, wieviel er trinkt.

An der einen Seite des Saales befindet sich mitten vor der Wand ein ziemlich großes Podium, das wie zu irgendeiner feierlichen Amtshandlung hergerichtet ist. Um einen langen, schmalen Tisch stehen an der hintern Längsseite und an den beiden Schmalseiten etwa zwanzig Stühle für die Sängerinnen, die immer nur zum Teil, und zwar ganz wahllos besetzt zu sein pflegen. Die reich mit Gold bestickte rote Tischdecke hängt bis auf den Boden herunter. Sie harmoniert mit den ebenfalls rot angestrichenen Podiumbrettern und den Stühlen. Vor der Abschlußwand, also unmittelbar hinter den an der Längsseite sitzenden Mädchen, ist das Orchester untergebracht, das aus sechs Mann besteht. Der erste spielt die einsaitige Kniegeige, der zweite

die Mondgitarre, der dritte schlägt das kleine, der vierte das große Gong, der fünfte bedient die Holzklapper und der sechste die Becken. Rechts hinten in der Ecke, gleich neben dem Orchester, sitzt der Leiter der Truppe, der offenbar mehr die ordnungsmäßige Abwicklung des Betriebes als die künstlerischen Leistungen überwachen soll. Die Abschlußwand hat eine Dekoration in europäischer Manier erhalten, die ganz erträglich gemalt ist und nur eine etwas zu scharfe Perspektive zeigt. Sie stellt eine chinesische Stube dar, paßt aber nicht recht in den alten schönen Raum hinein. Leider haben auch hier die europäischen Zutaten die Wirkung des Ganzen beeinträchtigt.

Als wir den Saal betreten, sind auf dem Podium mehr als die Hälfte der Stühle leer. Die im Laufe des Abends auftretenden Mädchen haben ihre festen Plätze. Da sie aber zu verschiedenen Zeiten kommen und gleich nach Ableistung ihrer Nummer wieder verschwinden, um noch in anderen Lokalen zu singen, ist immer nur ein Teil der Mädchen anwesend. Diese sitzen dann wie zu irgendeiner festlichen Angelegenheit steif und förmlich um den großen Tisch herum und treten auch zu ihrem Vortrag nicht aus dem Kreis der anderen heraus. Die blassen, gepflegten und apathischen Mädchen bilden eine geschlossene Gemeinschaft, von der immer nur irgendeine zum Vortrage ausholt, ohne sich dabei irgendwie aus der Gemeinschaft zu lösen. Bald singt diese, bald jene. Aber keineswegs in erkennbarer Ordnung. Nach Schluß des einen Liedes setzt irgendeine beliebige andere, nicht etwa die Zunächstsitzende oder die nach ihr Gekommene, zu einem neuen an. Und zwar ohne Aufforderung und ausdrückliche Verabredung — so wenigstens scheint es — und ohne daß die begleitende Musik auch nur einen Augenblick abbricht. Das Ganze hat dadurch etwas Familiäres, Improvisatorisches und trotz des Lärmes doch wieder etwas sehr Diskretes. Es gibt ein wenig Gesang zum Tee. Von schönen und schön angezogenen Mädchen, deren Reize man genießt, ohne damit in Berührung zu kommen. Man trinkt und trinkt immer wieder und läßt sich dazu vorsingen. Kleinigkeiten zumeist: Volkslieder, Gassenhauer, Couplets und Balladen. Harmloses und Pikantes, Primitives und Gescheites, Vergilbtes und Modernes. Nach uralten Weisen oder nach Melodien vom Tage.

Der Chinese nimmt keine Milch und keinen Zucker zum Tee, sondern ein Lied. Erst dann stellt sich die richtige Behaglichkeit ein, die ihm so über alles teuer ist. Erst dann schlürft er sein köstliches Gebräu mit voraussetzungsloser Andacht, in wunschlosem Hindämmern. Ohne sich nur im geringsten stören zu lassen. Auch der Lärm tut dem allen keinen Abbruch. Im Gegenteil. Er beruhigt den Chinesen, macht ihn still und beschaulich. Die Hände über den Bauch verschränkt, lächelt er vor sich hin. Mild und friedlich. In vollem Bewußtsein einer von Gott gesandten Feierstunde. Unerschütterlich im Genuß, mit liebevollen Gefühlen für alles um ihn herum Gebotene. Ohne Skepsis und restlos glücklich. In kleinen Dingen ein großer Schlemmer. Ein Lebensfreund und Lebenskünstler. In dieser Form und Fassung ein wahrhaft sympathischer Mensch.

Die Mädchen singen eigentlich immer nur Liedfetzen in die unaufhörlich dahinlärmende Musik hinein. Dabei kommen ihre scharfen, aber nicht unangenehm klingenden Stimmen ganz gut durch das Toben des Schlagzeugs hindurch, wenn nicht gerade der Mann mit der Klapper wollüstig dazwischenfährt und den Refrain einer Strophe vollends zudeckt. Als Nachspiel pflegt dann allerdings fast immer ein furchtbarer Radau einzusetzen, der aber meist nur einige Takte anhält, da es das folgende Mädchen kaum erwarten kann, auch seinerseits ein paar Verse an den Mann zu bringen. Und so geht das viele Stunden lang weiter. Wie der Teewasser-Boy fortwährend aufgießt und nachschenkt, wird auch die halbe Nacht ununterbrochen gesungen. Immer neue Mädchen kommen, geben etwas zum besten und laufen eiligst wieder davon. Ohne Gruß und ohne sich um irgendwen und irgendwas zu kümmern. Auch ohne Beifall der Zuhörer, die Mädchen und Vorträge lediglich mit gemächlichem Schmunzeln quittieren. Nie kommt man auf dem Podium zur Ruhe. Das Bild der Vortragstafel ändert sich fortwährend. Nur die Musiker halten mit fatalistischer Ergebenheit aus, ohne daß ihre Exerzitien an Bravour verlieren. Und natürlich der Manager, ein sehr dicker Chinese mit breitem, schlauem Gesicht, mit besonders angesetztem Hinterkopf und kahlem Schädel. In langem schwarzem Rock und prall am Körper sitzender Jacke schleicht er zwischen den Mädchen herum, die Hände vor dem Nabel,

mit halb zugekniffenen Augen und listig grinsender Oberlippe. Eine Mischung von väterlichem Freund und Sklavenhalter, von liebenswürdiger Gerissenheit und verhaltener Niedertracht. Ein Gauner, dem man nicht böse sein kann.

Schon eine ganze Zeitlang sitzt ein besonders hübsches, nur etwas dumm aussehendes Mädchen, wie teilnahmlos, vor der Mitte des Tisches. In tiefblauer, mit Weiß verbrämter Jacke, eine große rote Klatschrose an der Brust. Der sicher bis in die Kniekehlen reichende dicke schwarze Zopf liegt ihr wie eine träge Schlange über der linken Schulter. Unausgesetzt sieht sie ins Leere und verschmäht sogar den Tee. Sie will nichts anderes als möglichst schnell wieder fort. Wer mag wissen wohin. Sogar den aufsichtführenden Lustgreis läßt sie abfahren, der vorsichtig auf ihre Stuhllehne hingehockt ist und auf sie einzureden sucht. Lässig stößt sie ihn fort und beginnt zu singen. Dann verschwindet sie, ohne den Alten auch nur eines Blickes zu würdigen. Sie ist die einzige, die ihn tyrannisiert. Ohne sich von seinem Sitz zu erheben, glotzt er der Davoneilenden nach. Er hat große Angst vor ihr und behandelt dann die anderen um so schlechter.

Außer den üblichen Teehäusern gibt es in Peking noch einen andern Typ, der sich unseren Kabaretts nähert. Doch soll das Lokal, das mir gezeigt wurde, das einzige seiner Art sein. An der einen Schmalseite des langen, viereckigen Raumes springt ein Vortragspodium ziemlich weit ins Parterre hinein, das auf allen drei Seiten durch Barrieren abgeschlossen ist. Wie im Theater. Mitten vor der schreiend bemalten Hinterwand steht eine Art Anrichte mit Kannen, Teeschalen und Laternen. Auch Instrumente liegen hier und angebrannte Pfeifen. Das Ganze ist rauchgeschwärzt und sehr schmutzig. Wie alles in Peking. Der Betrieb unsystematisch und nachlässig. Die Musiker sitzen wahllos herum, auf einer der beiden Bänke, die an den Seiten des Podiums rechtwinklig zur Hinterwand stehen, und vor der Anrichte auf niedrigen Hockern. Sie kommen und gehen. Das Orchester wird jedesmal nach der Art des Liedes neu zusammen-

gestellt. An Instrumenten muß im Laufe des Abends so ziemlich alles herhalten, was die chinesische Musik kennt: die verschiedenen Arten von Gitarren, vor allem die Mondgitarre, einsaitige und zweisaitige Geigen, und natürlich die ganze Reihe von Schlaginstrumenten, die verschiedenen Gongs, Pauken, Trommeln, Becken und Klappern. Die Zuhörer sitzen unten im Parterre auf langen Bänken, oben auf der Galerie an Tischen. Sie trinken auch hier Unmassen von Tee, der ihnen aus großen Kannen eingeschenkt wird, und essen gedörrte Mandelkerne dazu.

Die Mädchen kommen gewöhnlich erst kurz vor ihrem Auftreten herein und setzen sich zunächst auf die Bank links. Oft ist außer der Vortragenden nur noch eine einzige zugegen und manchmal gar keine. Auch hier pflegen sie nach ihrem Liede sofort wieder zu verschwinden. Selten, daß die eine oder andere noch mit den Musikern plaudert oder von einer Kollegin angehalten wird. Auch hier gibt es nur Sängerinnen. Der Chinese kann vom frühen Abend bis zwölf Uhr nachts ununterbrochen Lieder hören. Wenn nur immer wieder andere Mädchen kommen. Unter dreißig bis vierzig tut er es dabei nicht. Der Reiz liegt in der Abwechslung. Nicht so sehr der Vorträge als der Vortragenden. Je verschiedener die einzelnen Frauentypen, desto angenehmer ist es ihm. Er wünscht nicht etwa nur oder vorwiegend seinen eigenen Typ, sondern möglichst alle überhaupt vorhandenen Typen in regellosem Durcheinander.

Die Mädchen sind durchweg jung und wieder sehr hübsch. Etwas anderes läßt man sich hier nicht gefallen. Das tun die Europäer, aber nicht die Chinesen. Es ist keine Frage, daß die meisten Frauen, die bei uns zur Bühne oder zum Brettl gehen, in China nicht öffentlich auftreten dürften. Sie wären den Leuten viel zu reizlos. An Körper und Kleidung. Die Mädchen tragen auch hier wieder die erlesensten Stoffe, und fast alle haben natürliche Blumen im Haar. Meistens Narzissen. Gelegentlich aber auch Perlenschnüre und Silberspangen. Manche sind stark geschminkt, andere wieder blaßgelb gepudert. Sie sehen dann ganz wächsern aus. Puppenhaft und aufgezogen. Zur Wonne der Kenner, der älteren Jahrgänge, die hier durchaus den Ton angeben. Alle haben ihren Lippen in

der Mitte einen roten Fleck aufgelegt, damit der Mund kleiner und runder wirkt, was die Chinesen besonders schätzen. Die mit Holzkohle nachgezeichneten, ein wenig verengten und gewölbten Augenbrauen lassen die mandelförmigen, schiefstehenden Augen größer erscheinen. Auch das ist auf Wunsch der Liebhaber. Sobald ein Mädchen an die Reihe kommt, geht es langsam bis nach vorn, legt die mit Jaspisringen reich geschmückte Hand auf die Balustrade und singt entweder mit Begleitung des Orchesters oder schlägt selbst mit der Rechten die Trommel und mit der Linken die Klapper. Oft zu endlosen Versen, die das enthusiasmierte Publikum durch Zustimmungsrufe zu unterbrechen liebt.

Die einzelne Sängerin wird jedesmal durch zwei Konferenziers angekündigt. Und zwar auch hier in Form von Zwiegesprächen, wie bei den Gauklertruppen. Wenn das betreffende Mädchen aus irgendeinem Grunde noch nicht anwesend ist, müssen sie oft lange improvisieren. Sie führen dann ganze Theaterstücke auf. Die Suada dieser Leute ist unergründlich. Sie können bis zum frühen Morgen fortreden. Auch ohne das Publikum zu ermüden. Ihr sinnlos-sinnvolles Zeug wird zu launig vorgebracht: all das liebenswürdige Gefasel über ganz belanglose Dinge, die sich gerade im Zuschauerraum ereignen oder sonstwie das Tagesgespräch bilden, allgemeine Wortspiele und witzige Anulkungen des Publikums oder eine ironische Empfehlung der nächsten Sängerin und Andeutungen aus ihrem Leben und Treiben. Nie aber wird über Politik geredet. Der Chinese hält seine Erholungsstunden von jeder Art intellektueller, also aufregender Betätigung frei. Und Politik regt ihn auf. Im Teehause will er seine Ruhe haben und wie die Kinder werden. Es hat eben alles seine Zeit. Auch der voraussetzungslose Blödsinn. Auch die primitive Erholung, das Feiern ohne Sinn und Zweck. Auch die Frau in der Entfernung. Der Chinese hat sonst weiß Gott nichts vom Asketen. Im Teehause aber ist er mit Andeutungen zufrieden. Selbst bei der Frau. Es hat eben alles seinen Stil.

ABGESANG AN CHINA

Ein wirkliches Bedürfnis nach voraussetzungsloser Kunst hat der Chinese eigentlich nie recht gehabt. Und hat es heute weniger denn je. Er will sich gar nicht erschüttern lassen: weder durch künstlerische, noch durch religiöse oder auch menschliche Verstiegenheiten. Er tut so etwas im Grunde weit von sich. Die letzten Dinge kümmern ihn wenig. Alles Jenseitige ist undiskutabel, als ganz und gar Feststehendes, Sicheres. Nur das Ewig-Diesseitige fließt und beschäftigt ihn, beschäftigt ihn sehr. Die größten Leistungen der Rasse gehören deshalb ins Gebiet der Nutzkunst, sind Kunsthandwerk, und zwar allerbestes. Und sollen gewiß nicht unterschätzt werden. Die Keramik der Mongolenzeit und vor allem der Ming-Periode steht dem Allerschönsten gleich, was überhaupt jemals auf diese Art geschaffen wurde. Wir finden hier sogar einzelne größere Porzellan- und Bronzestücke, die echten Kunstwerken sehr nahekommen. Auch die chinesische Architektur hat ihre großen Reize. Allerdings wesentlich als Anlagearchitektur. Die chinesischen Baumeister sind Grundrißkünstler. Ihre Stärke liegt im Aufteilen und Ausnützen des Geländes: in der harmonischen Einfügung des künstlich Geschaffenen in das natürlich Gegebene. Vor allem auch farbig, indem ein saftiges aber gedecktes Rot, Gelb, Blau und Grün mit den natürlichen koloristischen Werten der Umgebung in Einklang gebracht wird. Im übrigen besteht die chinesische Baukunst in einem einzigen Einfall: einer allerdings hinreißend schönen Durchbildung des Daches. Sonst herrscht, rein formal, durch die Jahrtausende dürftigste Monotonie. Das Wohnhaus des Bauern gleicht dem des Städters. Der Palast ist nichts anderes als ein größeres und reicheres Wohnhaus. Der Tempel sieht aus wie ein Palast, das Theater wie ein Tempel, das Teehaus wie ein Theater und der Yamen wie ein Palast.

Zusammenfassende Offenbarungen des schöpferischen Willens durch das Medium einer künstlerischen Genialität, tiefgehende und

bleibende künstlerische Impressionen von Wucht, Größe und Eigenart als reinster Ausdruck vollendet durchkultivierter Instinkte kann China also nicht herzeigen. Die chinesische Sprache hat deshalb auch kein Wort für Kunst. Sie redet immer nur von Können: von Fertigkeiten. Der Stickerinnen und Bronzeschmiede, der Elfenbeinschnitzer und Porzellanmaler, aber auch der Stückeschreiber, Schauspieler und Geschichtenerzähler. Redet also nicht von Kunst und Künstlern, sondern von Kunsthandwerk und ihren Meistern. Und hier wird des Bewunderns allerdings kein Ende sein. Auch für den Europäer. Nie sah ich schönere Kleider von schöneren Stoffen und schönerer Arbeit als die Mandarinmäntel, die jetzt für ein paar Dollar zu haben sind, wo die Beamten des modernen China sich häßliche Uniformen in europäischem Schnitt auf den Leib hängen. Nie schöner angezogene Schauspieler sich schöner bewegen als am ersten Abend im „Teegarten zur glücklichen Vorbedeutung". Die Rollbilder, die keinen geschlossenen Vorwurf behandeln, sondern stets ganze Geschichten erzählen, haben eine Diskretion der Farben und Linien und eine Mannigfaltigkeit der Dessins, daß der Liebhaber subtiler und aparter Ausdruckswerte nicht Worte genug des Entzückens findet. Von den erlesensten Porzellanstücken des Pekinger Museums ganz zu schweigen. Die verbotene Stadt liegt noch heute da wie ein Märchenschloß. Selbst Indien bietet nichts Ähnliches. Außer dem Fort in Agra vielleicht. Es ist ein Stimmungswunder: diese Flucht von Palästen, Pavillons, Kiosken und Alleen mit ihren im Frühlicht glitzernden gelben Dächern, von Teichen und Parks, von weiten Plätzen, Terrassen, Treppen und Brücken aus weißem Marmor, im Schmuck hoher Bronzegefäße und Bronzefiguren. Beredte Symbole delikatester Wohnungs- und Repräsentationskultur. Der Sommerpalast der Kaiserin-Witwe bezaubert durch den Esprit genialischer Launenhaftigkeit und durch das Raffinement in der Ausnützung gegebener Landschaftsverhältnisse. Und die große Mauer ist schlechterdings kolossal: erschütternd und als bloßes Willensprodukt nahezu unfaßbar. Als wirkliche Kunstwerke können diese Dinge aber nicht angesprochen werden. Nie und nimmer. Aus tiefster Menschlichkeit hat man das alles nicht geholt und im Gött-

lichen aufgehen lassen. Emanationen eines kosmopolitischen Kulturbewußtseins, wie etwa Goethes Faust, Beethovens Neunte, wie Dürers Große Passion, Raffaels Fresken in den Stanzen des Vatikan, Michelangelos Moses in der Kirche S. Pietro in Vincoli und wie ein gotischer Dom sind hierzulande niemals Gestalt geworden.

Die Chinesen besitzen also weder Erbauungskunst noch Unterhaltungskunst von Qualität. Sie haben nur Nutzkunst. Die allerdings in höchster Vollendung. Haben sie wenigstens gehabt. Denn heute ist alles in Verfall begriffen. Langsam schon seit Jahrhunderten. Seit Jahrzehnten rapide, unaufhaltsam, unabsehbar. Auch die einst so große Kunstfertigkeit hat nachgelassen und vor allem der Geschmack: die Sicherheit des künstlerischen Empfindens und die Lust an schönen Dingen. Der Sinn für die selbstverständliche ästhetische Einwertung der Täglichkeiten ist so ziemlich verlorengegangen. Die Zeit fordert andere Beschäftigungen, andere Pflichten und Interessen. Das Land wird seit Jahrzehnten von schweren inneren Krisen geschüttelt, ohne daß man aus dem furchtbaren Wirrwarr einen Ausweg sieht. Die einen revoltieren, intrigieren und reformieren, und die anderen lassen das alles mit sich geschehen. Die Gebildeten machen in Politik und sind für nichts Weiteres zu haben. Oder stehen, zur Untätigkeit verdammt, grollend und abwartend beiseite. Und die große Masse lebt einförmig dahin. Vegetiert und kümmert sich um nichts. Eine unfruchtbare Gleichgültigkeit hat alle Volkskraft lahmgelegt. Wo man hinsieht, trifft man Versumpfung, Verfilzung. Die bare Mittelmäßigkeit regiert das Land oder tut doch so oder bildet sich ein, es zu regieren. Herr Yuanchikai, ein energischer, aber durchaus ungenialer Opportunitätsmensch mit einem breiten Buckel und einem Fuchsgesicht, war der chinesischen Republik erster Präsident, regierte aber, nachdem er das arbeitsunfähige Parlament nach Hause geschickt hatte, durchaus autokratisch. Er überschüttete das Land täglich mit Erlassen und Verordnungen, unter denen gewiß auch sehr vernünftige gewesen sind, und teilte Orden und Belohnungen aus. An Freunde und Parteigänger, die vordem seine Mitintriganten waren oder seine Unternehmungen in blinder Anhänglichkeit gestützt hatten: Durchschnittsmenschen,

Parvenüs, ganz fleißig und manchmal vom besten Willen, aber ohne Erfahrung, ohne eigene Ideen und vor allem ohne die nötige Initiative, um allgemeine Leitsätze der Zentralregierung für die einzelnen Provinzen aus- und umzudeuten. Klerk-Naturen, Mit- und Nachläufer, bestenfalls verläßliche Lohn- und Fronarbeiter, Befehlsübermittler. Keinesfalls ehrlicher und selbstloser, als die Beamtenschaft der vor einigen Jahren abgesetzten Mandschus, aber viel hilfloser, dümmer und unkultivierter. Alle Welt in China hat die felsenfeste Überzeugung, daß die Republik dem Lande nicht taugt — daß es wieder einen Kaiser haben muß. Der Chinese kann den Begriff des staatlichen Organismus ohne Kaiseridee nicht fassen. Dieser Kaiser mag sich aufführen, wie er will, aber er muß da sein. Ein schlimmer Kaiser ist ein Unglück für das Land, gar kein Kaiser eine Katastrophe. Das weiß jeder. Aber ebenso weiß er auch, daß sich für den Augenblick niemand finden läßt, der hier am Platze wäre und dem unglücklichen Lande maß- und zielgebend helfen könnte. Als Herr und Kaiser und Halbgott. Die Mandschus haben beim Volke allen Kredit verloren. Ihrem Abgang mangelte die große Gebärde, die man in China so liebt. Er war allzu kläglich. Ohne jeden dekorativen Einfall, ohne tragische Emphase. Ein schlichtes Versagen. Und die Nachfahren der frühern Ming-Dynastie wissen den Ansprüchen ebenfalls nicht zu genügen. Es gibt keine auch nur einigermaßen zum Herrscher geeignete, achtunggebietende Persönlichkeit unter ihnen. So duldet man irgendeinen General oder höhern Verwaltungsbeamten als Präsidenten der chinesischen Republik und läßt ihn schalten und walten, ohne sich viel darum zu kümmern.

Und dazu kommen dann noch Amerika und neuerdings auch Europa mit ihren Segnungen, was China den Rest gibt. Dem alten China wenigstens, das uns Achtung einflößte, und das wir noch heute in seinen Kulturresten bestaunen. Europa wird es vollends umbringen, und das bald. Wo man hinsieht, stößt man auf Kontraste, die aber immer zugunsten des Alten ausschlagen. Die chinesische Kaiserfahne mit dem blauen Drachen im gelben Felde, das schönste Symbol im heraldischen Kalender der ganzen Welt, wurde mit der

Gründung der Republik durch ein Fünffarbenbanner von grotesker Häßlichkeit ersetzt. Die ehrwürdige, prachtvolle Mandarintracht hat modernen Uniformen nach europäischem Muster weichen müssen. Die älteren Leute sehen aus, wie die Komiker in unseren Balkanoperetten, die dort vertrottelte Generale spielen müssen, und die jüngeren richten sich als Gardegigerl her. In derselben Gesellschaft sah ich einen Herzog aus der Mandschu-Dynastie in langem, dunkelblauem Kleide aus feinster geblümter Seide, mit einer schwarzen Moiréweste darüber und einem hundert Jahre alten Fächer in den schmalen, ringlosen Händen, und dicht daneben einen Offizier aus des Präsidenten nächster Umgebung, ein in Deutschland erzogenes Früchtchen, mit seinen achtundzwanzig Jahren schon Oberstleutnant, in einer aus Berlin bezogenen Extrauniform, mit zwölf Zentimeter hohem Kragen, preußischem Armeeumhang und einer weißen Kürassiermütze. Während noch die Kaiserin-Witwe in Prunk und Pracht, von Tausenden bedient und gefürchtet, ihre Märchenschlösser bewohnte und sich dort als im Mittelpunkt der Welt wähnen konnte, hat sich der Präsident an einem möglichst sichern Ort in ängstlicher Eile ein kitschiges Europäerhaus errichtet, dessen Mauern er als ein freiwillig Gefangener nicht verlassen darf. Während das wundersame kleine Hoftheater der Kaiserin verträumt und im Verfall begriffen irgendwo in einer stillen Ecke des weiten Palastbezirks in der Sonne liegt, ungekannt und unbenützt, läßt man von deutschen Architekten einen Teil der Gebäude in der Verbotenen Stadt zu einem Museum herrichten: läßt hier moderne Fenster einsetzen, die wundervoll verwitterten blauen und grünen Farben der Decken und Pfeiler knallig erneuern und unförmige Glasvitrinen als Schaukästen in die Halle stellen. Auch sollte Anfang Juni 1914 in Peking ein neues Theater in europäischem Stil eröffnet werden: mit ansteigendem Parkett, mit Klappsitzen und Logen in den Rängen. Die jungen Herren machten mich immer wieder darauf aufmerksam. Wenn ich wieder nach Peking kommen würde, so meinten sie, hätten sie mir doch etwas Ordentliches und Würdiges zu bieten. Ich möchte doch noch einige Wochen bleiben, damit ich das große und für Chinas Hauptstadt so bedeutsame Ereignis in meinem Buche erwähnen könnte.

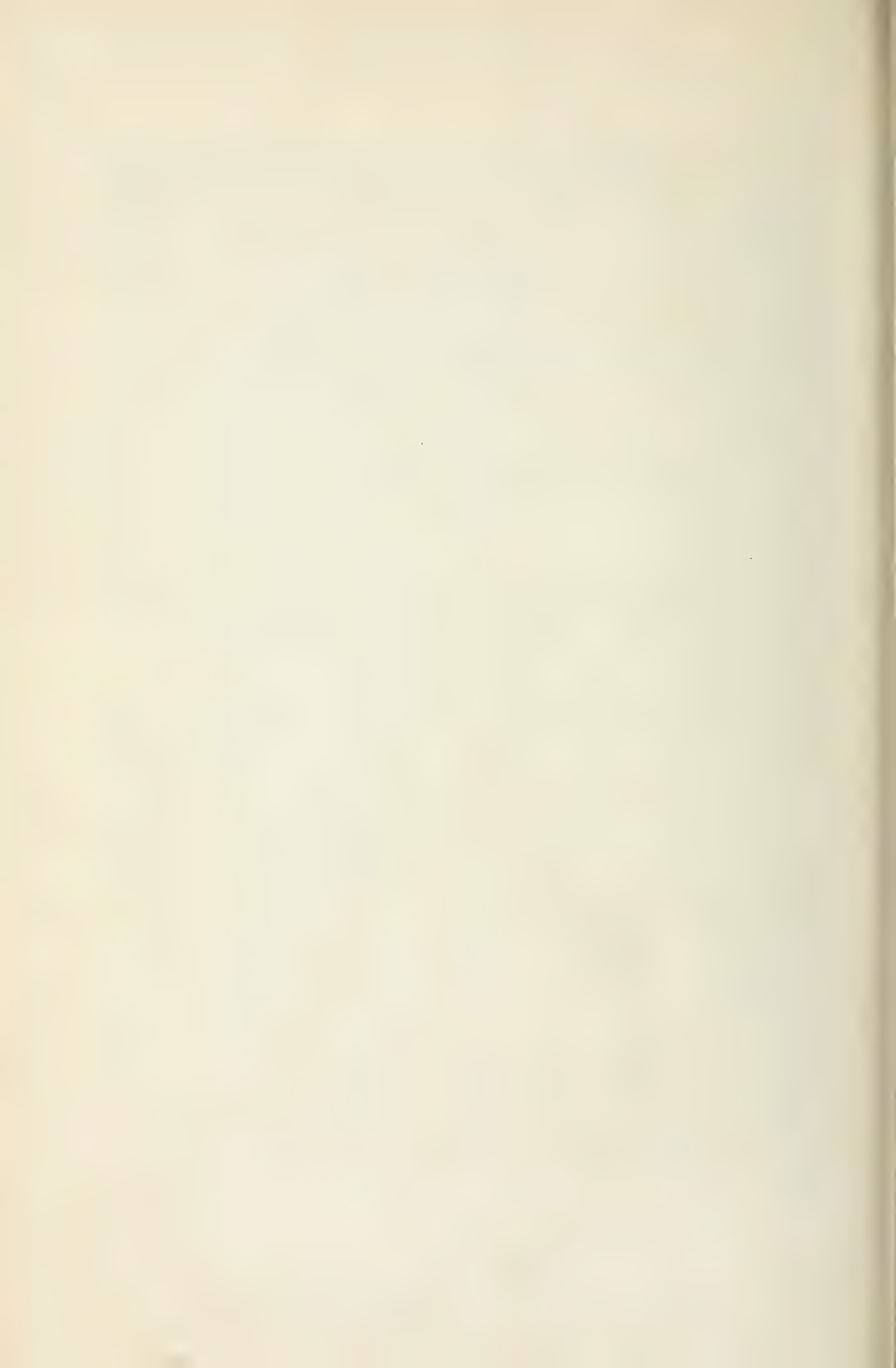
Denn hier sollte ganz europäisch gespielt werden: mit Dekorationen, mit einem Vorhang, mit dem Orchester vor der Bühne und was dergleichen schöne und erstrebenswerte Dinge mehr sind. Ein grauenvoller Gedanke. Nachdem der unaufhaltsame Verfall der chinesischen Schaubühne auch dem letzten offenbar geworden ist, will man jetzt das Ganze mit Abfällen aus Europas Kunstküche düngen und glaubt, ihm dadurch neue Säfte zuzuführen. Es wird ein schönes Gewächs werden, das man sich da aufpäppelt. Weder Pferd noch Esel, nicht einmal Maulesel.

Man sagt heute allgemein, daß China nicht mehr entwicklungs- und damit nicht mehr lebensfähig ist. Von einer Entwicklung konnte ja schon in den letzten fünfhundert Jahren keine Rede mehr sein. Doch haben es eine merkwürdige Volkskraft, ein fanatischer Wille zu sich selbst und seiner Eigenart und die eingeborene Lust und Liebe am Gewesenen, Alten und Bewährten immerhin fertiggebracht, daß hier Volk und Land, trotz einer schon über Jahrhunderte dauernden Stagnation aller Säfte und Kräfte, in seiner Abgeschlossenheit und Zurückgezogenheit bestehen bleiben konnte. Die schnell zunehmende Herrschaft des europäischen Kulturbewußtseins über die bewohnte und erreichbare Erde zwingt nun aber auch China als letztes Bollwerk des asiatischen oder, besser gesagt, des antieuropäischen Gedankens in seinen Bann. Die Weltgeschichte zieht ihre letzte Konsequenz aus der seit Jahrhunderten planmäßig angelegten Konsolidierung des Ariertums, die zur Welthegemonie der europäischen Völkergruppen, zum vorläufig endgültigen Sieg der weißen Rassen geführt hat. Kein vernünftiger Mensch kann den Machthabern in China deshalb heute etwas anderes raten, als was sie tun. Ihnen bleibt keine andere Wahl.

Doch hat alles im Leben seinen Preis. Auch im Leben der Völker. Das allzu lange Verharren bei zwar eigenartigen, unbeeinflußten, aber durch und durch verrotteten Daseinsverhältnissen wird ihm jetzt teuer zu stehen kommen. Um so teurer, als in seiner

höchsten Not scheinbar nicht ein einziger Mensch aufzutreiben ist, der die schwierige Lage des Landes möglichst im Sinne der eigenen Kultur und Rasse wenigstens bis zu gewissem Grade zu meistern verstünde. Das chinesische Volk war ja nie sonderlich reich an großen Männern (an verhältnismäßig großen Frauen schon reicher). Ärmer als heute aber war es nie. Ein Jammer, daß man hier in keiner Weise bereit ist, die unbedingt notwendige Schwenkung zum modernen Kulturstaat, zur internationalen Großmacht mitzumachen und nicht im mindesten versteht, die welthistorisch so bedeutungsvolle Situation durchaus zu erkennen und in die Kulturgemeinschaft der bewohnten Erde einzutreten: als maßgebender, mitschaffender Faktor, wie es die Wucht seiner Bevölkerungsmasse und seine bisherige Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit fordern könnte.

So geht hier denn etwas Ganzes und Eigenartiges, zum Teil Hochwertiges, Großes und Schönes zugrunde, ohne daß etwas irgendwie Belangvolles, Zukunftsreiches oder gar wirklich Neues an die verwaiste Stelle tritt. Das ist, was wir bedauern, die wir nicht als Politiker oder wirtschaftlich Beteiligte, sondern als einfache Weltbürger Zuschauer dieses völkisch-wirtschaftlichen Umwandlungsprozesses sein müssen und eben noch im Lande selbst Zeuge von ragenden Eigenwerten, aber auch schon von wenig erfreulichen Dokumenten einer andern Zeit und eines fremden Geistes waren. Etwas Altes stürzt, etwas sehr Altes, Erhabenes, durch die vielen Jahrhunderte fast Geheiligtes, und nichts Neues will aus den Ruinen erblühen. So wenigstens scheint es. Und es ist leider wenig Aussicht vorhanden, daß der Schein trügt.



NAMENVERZEICHNIS

1900. Berliner Buch- u. Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin W 35—Zossen.









